MERCVRE DE FRANCE

Numéro 1168 — Décembre 1960

LE

MERCVRE DE FRANCE

fondé en 1890 par Alfred Vallette

26, RUE DE CONDÉ, PARIS (6e)
Tél. ODÉon 02-13 — R. C. Seine 80-493 — Chèques postaux 259-31 Paris

REVUE MENSUELLE

RÉDACTEUR EN CHEF : SAMUEL S. DE SACY

Comptes Rendus

Les ouvrages doivent être adressés impersonnellement à la revue. Les envois portant le nom d'un rédacteur sont considérés comme des hommages personnels.

Exemplaires rognés

La revue peut être fournie rognée aux abonnés, sur simple demande faite soit au moment de l'abonnement, soit en cours d'abonnement,
A défaut de cette demande, elle est envoyée non rognée.

Changements d'adresse

Toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de la dernière bande et de la somme de trente francs en timbres.

Correspondants du Mercure *à l'étranger*

Pour simplifier les formalités financières d'abonnement à l'étranger, on peut s'adresser :

En Belgique : à l'Agence et messageries de la Presse, 14-22, rue du Persil, Bruxelles.

Au Brésil, à l'Agencia Francesa de Assinaturas, 28, Teofilo-Otoni, 3e andar, Rio de Janeiro.

En Grèce, à la Librairie Kauffman, 28, rue du Stade, Athènes.

En Égypte à la Librairie Au Papyrus, 10, rue Adly Pacha, le Caire.

En Suisse (représentation exclusive) : Agence de vente des Éditions Françaises d'Amsterdam, 6, chemin des Sorbiers, Lausanne.

THÉO LÉGER

Poèmes

PERDU DANS LA MONTAGNE UN SOIR DE NOVEMBRE

Ample demeure des morts! La sourde. L'endormie.

J'entends se déchirer la caresse des branches
contre sa pierre énorme
j'entends la violente larme des torrents.

Je rôde sur une rive de fumée.
J'éveille une barque l'eau neutre les roseaux.
Je trouble à peine leur silence.
Je passe et ne laisse aucune ombre.

Chemin perdu, j'appelle. A peine un écho me répond
le vent d'hiver.
Où sont les anciens voyageurs Où sont
mes camarades mes frères? Où sont-ils?

Soupir innombrable des pins contre une pente obscure.

SUR LES RUINES DE BOISSY-RAME

I

Echappée de lumière

La robe des arbres caresse avec lenteur
l'obscurité d'une eau où dort l'ancien malheur
aux profondeurs du Temps sur le bois Sir-amé

L'été les doigts légers mêle l'ombre et l'éclair
des branches balancées au velours du silence.
La liberté des oiseaux déchire un vent de soie.

Corps ombreux des murailles meurtries
arche voûtes voix du sommeil chant du dédale,
vous m'êtes le plus secret des pièges de la mort.

Rien ne progresse en vous du jour à vivre
que nuages fuyant en nocturnes clartés
et tout désir s'éteint dans le cœur fasciné.

II

Agnès Sorel

La plus Belle apparaît à l'ancienne lumière
échappée à l'obscur du temps qui la déchire.

Elle est cachée aux profondeurs de l'air.
Elle dort sous le dais funèbre des racines.

Comme en pénombre de cils baissés
dans un rêve de murs blessés
elle monte au jour plus haut des voûtes.

Mais syllabes sans feu des tours éteintes
son nom n'éveille plus l'écho du ciel fermé
et la Belle frissonne au seul brasier d'une ancolie.

LES ARMES DU TEMPS

Très haut sont les montagnes endormies
sous l'aile déjà lointaine de l'été

caressée par l'immense fumée
lentement parue aux flancs sombres des rochers.

Et la Terre s'endort ivre de sa beauté blessée
dans la douceur d'un or un peu funèbre.

Elle dort sous la fuite insondable du ciel
sous le vent des suaves mélèzes.

Et c'est beau.
                    Trop beau.
                                        La Terre s'enténèbre.
Il se fait tard.

Puissament acclamé par le son de l'automne
descend un soleil vieux dans les armes du Temps.

Rentrons! hâtons-nous! Il est très tard
le vol géant s'accroît.

La clameur de l'automne est partout dans les arbres
et le cœur déchiré par la grâce inhumaine

du Temps, mêlant nos cris amers nous rejoindrons
le souffle dispersé des arbres morts.

Mais rien dans le sommeil des sombres terres
ne pourrait plus nous réveiller.

LA CHAMBRE CORDOUANNE

Trop calmes colombes que brûle un sang trop noir
lascifs oiseaux des pénombres de l'été
vous accouplez vos neiges mensongères.

Voix d'un monde toujours un peu nocturne
douceur explosée en flamme sans confusion
étoilez les ombres de midi! Réveillez,
volets clos, le feu bleu de son visage.

ACCLAMATION

La force amère de vivre amour meurtre plainte
et violence du sang désir obstinément jusqu'
au rideau du cri dernier

et tel vol de corbeaux triomphaux, encore
sur le fleuve des morts clamant ton jour détruit!

Hourrah! Sur la rive assemblés la rauque acclamation
désignera le voyageur au visage effacé
glissant dans le silence de la barque indécise.

Hourrah! Quelle face accolée au voile de l'autre rive
appelée à leur cri géante apparaîtra?
Haussant pour t'accueillir sa main au lent lever.

Doux souffle de l'horreur avançant vers ta proue
Ombre née en tes jours de force avide
éternellement ta fille — épouse sans sourire.

O double Mort! Non et non! Et plutôt
s'enfuir vers l'autre bord, rebrousser le vieux chemin!

Mais voir se relever lourdement le dais noir?
Réentendre — hourrah — la dérisoire acclamation
s'enfoncer dans ton ombre?

Et tout reprendre? Et re
vivre?

Cela, jamais!

W. M. THACKERAY

La Rose et l'Anneau

Présentation et traduction de Jean Queval.

Dire que William Makepeace Thackeray (1811-1863) est méconnu en France est peu dire, peu dire malgré la thèse magistrale qui lui a été consacrée par M. Raymond Las Vergnas, avant-guerre. Et pourtant! De son vivant, il est le rival de Dickens. Il devient illustre grâce à la Foire aux Vanités, *son meilleur livre. Comme Dickens, il est invité aux Etats-Unis, pour des lectures ou des conférences. Plus tard, un incident de carrière, provoqué par un critique, les oppose et les fâche. Or aujourd'hui, leurs ventes sont, en Angleterre même, incommensurables. Si manifestement justifiée que soit la gloire intacte de Dickens, il y a là une injustice. Comment l'expliquer? Thackeray paie très cher son défaut central, la timidité de l'artiste.*

Peu d'écrivains furent universellement doués comme Thackeray le fut. Il voulut, un temps, être historien. Plusieurs de ses romans ont pour décor des sociétés du XVII[e] *et du XVIII*[e] *(romans qui ne s'attaquent donc nullement aux « vices » des contemporains, comme le croit le préposé du* Larousse *en un seul volume). Il versifiait avec une agilité spirituelle, bien que sans être poète. Il fut, plutôt qu'un pamphlétaire, un pasticheur innombrable et vif. Son recueil d'essais descriptifs intitulé* le Livre des Snobs *est à plusieurs égards brillant, remarquable même, et c'est ensemble la force et la faiblesse de l'auteur qu'on puisse*

encore, par sa plume, trouver de l'attrait au comportement anecdotique de gens qui étaient un peu morts déjà quand il faisait leur peinture. Le sens même du mot snob, il l'a fixé tel que nous l'entendons toujours.

De ses romans, si le meilleur est la Foire aux Vanités, *il faut au moins citer aussi* Pendennis, *autobiographie de l'auteur, — c'est-à-dire autant qu'une fiction puisse exposer, aux différents sens du verbe exposer, la vie de celui qui l'a écrite. De ce second livre, un bon critique anglais, Walter Allen, déclare qu'il fait aujourd'hui figure de brillant naufrage, chose exacte, à mon avis, mais reste le premier. Il demeure par sa construction savante et nécessaire l'un des fondements du roman moderne, et du reste il a été rapporté aux meilleurs des romans, mais aussitôt pour être rejeté à la queue du peloton. Le groupement des personnages, et pour ainsi dire leur juste va-et-vient scénique, est pourtant là. Nous les voyons vivre, et nous les voyons vieillir aussi. Que manque-t-il donc à cette grande œuvre et que nous lisons avec agrément, qui fait qu'elle se dérobe à nous, et laisse sur sa faim le lecteur de 1960?*

Plusieurs éléments, je crois. En premier lieu, peut-être, l'intérêt de cette comédie sociale est assez pauvrement gagé, du moins au goût français, ou disons au goût balsacien. Les personnages de la Foire aux Vanités *se donnent tant de peines, souffrent de tant d'affres pour peut-être gravir un demi-échelon d'une échelle présumée! En second lieu, Thackeray les accable assez continuement de sarcasmes et coups d'épingles, souvent justes (son trait ne s'égare guère), tout de même lassants. Mais c'est peut-être une troisième insuffisance qui irrite : pour être franc, le manque de franchise. De ce roman que son auteur définit comme « un roman sans héros » (avec une prescience étonnante, et d'autre part en réaction contre Walter Scott, qui fut un peu sa bête noire), une héroïne subsiste, et en vérité se distingue avec force, Becky Sharp. Au passage, dans les chapitres qui peignent des officiers et milords stationnés à Bruxelles à la veille de Waterloo, Thackeray, ayant défini son roman : roman sans héros, ajoute derechef : mais il s'y trouve une héroïne, désignant Rebecca — ou familièrement, Becky — Sharp. Qui est-elle? Elle a le sang chaud, elle est soucieuse de bijoux et de confort. A ce tournant du livre, elle a fait et elle fait comme toute femelle humaine joliment douée qui veut*

sa pleine place au soleil. C'est sans écarter l'avantageuse étiquette matrimoniale.

En 1960, mais elle serait star, Becky Sharp. En même temps — et là encore, Thackeray ne manque nullement d'intuitions — elle n'est pas incapable de générosités, et surtout peut-être elle est l'unité de mesure des autres personnages puisqu'elle jauge chacun, puisqu'en elle et par elle ses soupirants sont démasqués. Elle a le charme vif et bon enfant, et c'est en somme — se dit-on, en 1960 — celui du personnage de Martine Carol dans les assez bons films. Or, l'auteur n'est guère honnête envers elle. Quand Walter Allen déclare qu'il a menti trois fois à son sujet (et il précise), je ne puis, hélas, qu'approuver. Si l'auteur ment, c'est qu'il a peur, somme toute, du qu'en dira-t-on : de l'opinion victorienne qui tolérait mal qu'une gourgandine fût une bonne mère, ou qu'elle fût le révélateur d'une société mauvaise. Alors, il la fait agir hors de caractère. En quoi il n'est pas exclu que Thackeray ait été la proie de devoirs filiaux mal entendus, sinon de ce que les psychanalystes nomment une fixation maternelle.

De l'hypocrisie victorienne, il y aurait à dire. Quant à notre sujet, la cocasserie est que, de Dickens et de Thackeray, l'hypocrite était Dickens le Robuste, célébrateur des Noëls mais fier lapin, non Thackeray, homme irritable et susceptible, mais doux et bon, fidèle à une épouse devenue folle, enfin estimable en tous points selon ce qu'on sait de lui. C'est l'artiste en lui qui manque aux devoirs d'une honnêteté entièrement conquise. En cela, il cédait aux inhibitions propres à son temps. Les réticences romanesques vont de pair avec celles même de l'essayiste : celles de l'essayiste car l'auteur du Livre des Snobs *suggère, puis se retire, et par exemple au moment que Victoria elle-même vient sous sa plume, alors elle est « notre gracieuse majesté ». Or il y a un envers des œuvres, et ces réticences se dissipent dans* la Rose et l'Anneau.

Thackeray a sous les yeux les journaux qui relatent l'évolution de la guerre de Crimée quand il écrit ce divertissement, et c'est elle qu'il y peint, bien à l'abri, à distance de farce et par allusion. Je ne crois pas égarer le lecteur en l'écrivant puisque l'auteur a signé ses intentions, en introduisant l'empire de Paphlagonie. Il s'agit là, dit Larousse, *d'un « ancien pays de l'Asie Mineure, au sud du Pont-Euxin, arrosé par l'Halys supérieur ». Sinope en*

était la capitale, et quant aux habitants : ils « passaient pour peu intelligents et de mœurs grossières ». Les Paphlagons de la Rose et l'Anneau sont donc les Turcs : les Russes, ce sont les Crime-Tartariens. En somme, Thackeray, dans son ouvrage en forme de guignol, donne son avis sur une guerre de son temps, un avis qui nous paraît judicieux aujourd'hui, ou pour mieux dire exact. La participation des Anglais à cette guerre était particulièrement stupide, tout au moins de leur point de vue. Gladstone, alors chancelier de l'Echiquier, y était opposé et quarante-cinq mille soldats britanniques n'y seraient pas morts, sans la populace bourgeoise bien fâchée de n'avoir plus à glorifier un Wellington, un Nelson. Ainsi, pour la première et dernière fois, Thackeray, soucieux d'autre part de gommer les traits un peu vifs de sa satire contemporaine, dit ce qu'il pense d'une entreprise du règne, il est vrai de façon qu'on puisse ne s'en apercevoir point.

L'allusion contemporaine est si enveloppée que le lecteur victorien ne l'a probablement pas perçue, mais ce qui est perdu sur ce terrain l'est gagné sur un autre, comparativement sans prix. Il y a une puissance de signalisation des guignols qui, perçue et utilisée par un artiste exceptionnel, domine le circonstanciel et traverse les générations, c'est-à-dire pour autant qu'elles savent et sauront lire encore. Tel est le cas de cet ouvrage, sous son apparence mineure et taquine. Dans le Livre des Snobs, Thackeray compare entre elles différentes espèces de faquins, du salon et de l'office, et c'est le détail surtout qui est captivant. Et dans Vanity Fair, il montre la disproportion entre l'effort pour gravir un demi-échelon dans la société et la valeur de cette conquête, mais c'est tout de même peindre le dérisoire. Dans la Rose et l'Anneau, c'est la vanité même qui est peinte, et le ridicule des hommes à travers la comédie qu'ils se donnent les uns aux autres. Et ils en font, s'il vous plaît, jusqu'à des guerres. Thackeray approuvait 1789 et détestait Napoléon, souffrait assez des tares victoriennes pour rechercher des sujets dans le passé, enfin trouvait dans le Royaume d'Yvetot le lieu où cultiver son jardin, en paix. (Il traduisit même la petite poésie de Béranger.) Thackeray a montré dans un superbe pastiche de Scott — pastiche où il représente Ivanhoé mort, ressuscité, puis cocu — ce qu'il y a lieu, selon lui, de comprendre des étripements féodaux. Thackeray était sen-

sibilisé comme peut-être peu d'écrivains le furent à la pérennité de nos criminelles bêtises. Et c'est ce qui, dans la Rose et l'Anneau, *est dit en farce, par là peut-être avec d'autant plus d'éloquence grâce au raccourci graphique (notamment celui d'armées mues à l'aveugle dans une espèce de* no man's land *aux frontières changeantes), grâce aussi au raccourci scénique. Dire raccourci scénique est être ramené au guignol où sont figurées les lignes de force du récit. Il y avait du revuiste chez cet auteur, et si ce mot est indéniablement déprécié par mille trivialités peut-être spirituelles, qui se poussent les unes les autres vers un néant uniforme, néanmoins l'ouvrage né des circonstances demeure quand il est de la plume de John Gay (du revuiste John Gay écrivant* l'Opéra des Gueux*), ou de Voltaire (du polémiste Voltaire écrivant* Candide*), ou de Thackeray (du revuiste Thackeray, l'auteur de* la Rose et l'Anneau*).*

Quand il eut terminé Vanity Fair, *le romancier ne savait pas encore qu'il avait écrit* Vanity Fair *puisqu'il n'avait pas de titre. Quand il eut trouvé ce titre, il fit le tour de sa pièce en sautant comme un bon petit diable, et cria de joie : « Vanity Fair! Vanity Fair! Vanity Fair! » Puis ne se contenta pas d'écrire le titre sur la couverture, mais inséra, ici et là, au long du manuscrit, comme un discret leit-motiv, phrases et paragraphes qui redisent : foire aux vanités, foire aux vanités, foire aux vanités. Et encore il reprend sa plume, et c'est la préface; et, là, il fixe le thème. Avant, dit-il, que ne se lève le rideau, le metteur en scène regarde et songe. Or c'est vraiment plus tard que le rideau se lèvera, sur un vrai guignol, présent dans ce numéro du* Mercure de France, *bien qu'en une version résumée. Je ne dis nullement que* la Rose et l'Anneau *est un meilleur livre que* la Foire aux Vanités, *ce qui serait appréciation extravagante : et plus qu'extravagante, vaine. Je dis qu'il y a une relation entre ces deux livres. Tout véritable artiste est une araignée, et le critiqueur a plaisir à parcourir sa toile, à retrouver le cheminement des fils.*

Le ton de la Rose et l'Anneau *n'est plus seulement amusé, il est vif aussi. Si Rebecca Sharp n'est une courtisane que par allusion aux bijoux qui dissipent des patrimoines familiaux, voilà que, tout à trac, il est ici montré des mâles en rut, qui dansent la danse des mâles autour d'une camériste affriolante, avant que de s'entr'abîmer,*

à son sujet, différentes parties du corps. C'est plus savoureux d'être figuré dans un livre dit pour enfants (la première traduction de l'ouvrage en français fut publié avant 1914 dans l'Ecolier Illustré : une traduction puérilement plate, avec des coupures). Comme Dickens, Thackeray écrivit des Livres de Noël, et ce livre-ci, l'un d'eux, fut d'abord composé en dessins, pendant un hiver romain. L'auteur le dit dans la courte préface où il présente son ouvrage comme « une pantomime du coin du feu », conçue pour des enfants. Un double registre, par conséquent, comme Alice au Pays des Merveilles, livre que la Rose et l'Anneau précède et annonce, par ses jeux anglais, spécifiquement, de l'imagination fantaisiste et fantastique. Le divertissement de Thackeray précède et annonce un autre livre, Ubu Roi, d'Alfred Jarry. Oh, je sais. Il a notamment été écrit qu'Ubu renferme (!) Aristophane, Rabelais et Shakespeare, quand mieux vaut y simplement voir, comme l'exégète des Cahiers de Pataphysique, un « chef-d'œuvre de la verve potachique ». Et de même que Jarry n'est pas tout entier en Ubu (au contraire, ses œuvres complètes sont bourrées de vraies surprises, mal déchiffrées encore), de même doit-on faire bien attention de ne pas solliciter le rapprochement entre Ubu et Valoroso XXIV, roi-empereur de Paphlagonie et terres annexes. Je ne le solliciterai donc pas. Car à plus d'un titre, il s'impose. C'est par le dessin général, mais plus encore par les ressources d'une comparaison en deux colonnes. On y peut figurer face à face des ordres nobiliaires avec leurs décorations, des armes à feu et sans feu, des nourritures et sustentations, des échanges d'épithètes, tous attributs de haulte rhétorique qui conduisent doucettement aux vérités éternelles de la pataphysique. En même temps, le face à face révèle — révèle, dès lors, d'autant mieux — les différences fondamentales, et qui vont de soi, du moins à ce qu'il me semble.

Outre l'Ecolier Illustré, la Rose et l'Anneau a été traduit par Michel J. Arnaud, chez Denoël et Steele, en 1931. Ma propre transcription est un tantinet libre.

Ci-après, il est publié les chapitres III, IV, V et IX de la Rose et l'Anneau. Entre les chapitres V et IX, est inséré un résumé intercalaire. Le chapitre IX est suivi d'un résumé de la fin de l'ouvrage. On commence par un résumé des débuts.

★

Gros buveur et gras mangeur, Valoroso XXIV règne sur la Paphlagonie. A la mort de son frère, le défunt roi Savio, il s'est emparé du trône, bel et bien. C'est dire qu'il en a écarté le prince Giglio, alors un petit enfant, mais fils unique de Savio. Valoroso a donc bafoué ses devoirs de régent et de tuteur, à son profit égoïste. Celle qu'il a épousée, la Reine donc, est occupée de bals et de bijoux. Elle fut belle en son primesaut, et sous le débordement des appâts persiste le fin minois. L'enfant née du couple, la princesse Angélica, une grande fillette, se comporte en pécore, étant gâtée de tous. Elle a pour gouvernante et dame d'honneur une certaine comtesse Grouffaneuf. On la dirait, celle-là, issue de la cuisse à Jupiter même. En réalité, elle est d'extraction humble, et l'épouse d'un portier aux façons grossières, toujours à rabrouer les visiteurs. Le premier ministre du royaume de Paphlagonie est un vieil homme d'Etat retors, Gloumboso, qui s'est jeté le tout premier aux pieds de l'usurpateur.

III

Où l'on fait connaissance de la Fée Baton-Noir sans compter autres gens illustres

Aux limites des royaumes de Paphlagonie et de Crime-Tartarie, là vivait la fée Bâton-Noir, ainsi nommée d'après sa baguette d'ébène. Sur cette baguette elle se transportait, pour affaires ou seulement pour son bon plaisir, et l'on dit qu'elle est allée jusque dans la Lune. En outre, cette baguette était l'instrument de mille prodiges.

En sa jeunesse (son père qui était nécromancien lui avait enseigné la magie), elle était sans cesse par les airs. A peine si elle se posait, conférant ses faveurs de fée à tel

prince par-ci tel prince par-là, et pfuitt, était repartie, Bâton-Noir, toujours chevauchant sa baguette. Elle avait donc moult et moult filleuls des deux sexes et des meilleures familles. On aurait perdu le compte de tous ceux ou celles-là qu'elle changea en bêtes de la terre ou en oiseaux du ciel, bornes et pendules et pompes, et tire-bottes et parapluies. Cette pétulance est encore donnée en exemple au collège des fées. Or il advint qu'ayant exercé de deux mille ans à trois mille, Bâton-Noir fut prise de solitude.

« A quoi », ainsi raisonnait-elle, « sert d'endormir telle princesse pendant cent années? de barbouiller au boudin le nez d'un benêt? de tirer perles et diamants de la bouche d'une petite fille? vipères ou crapauds de la bouche d'une autre? Je commence à croire que ces prouesses font le mal autant que le bien. Pourquoi ne pas mettre un terme à mes incantations, et que les événements aillent leur cours.

« J'eus deux jeunes filleules, et l'une était l'épouse du roi Savio, et l'autre était l'épouse du duc Padella. A chacune je fis un présent. Je tenais qu'elles fussent charmantes, et par cette raison pourvues d'affection conjugale pendant une longueur de vie. Or de quel bien furent-ils, ma Rose et mon Anneau? Leurs désirs satisfaits et leurs humeurs comblées, ces deux femmes devinrent, nonobstant la vénération des maris, la proie du caprice et de la paresse, n'eurent qu'humeurs méchantes et folle vanité, et je passe sur des façons dérobées ou languissantes. Pures polissonnes. Même une fois vieilles à faire peur, ces créatures faisaient des grâces, et ma parole elles se croyaient irrésistibles. Et n'est-il même point venu à ces pauvresses dans leur débilité avant-dernière de me donner des airs supérieurs, à moi, Fée Bâton-Noir! Moi qui leur rendais visite et sais tout de la sagesse des nécromanciens, qui pouvais transmuer leurs diamants en colliers de bas-légumes, et changer en guenons deux inconscientes. »

S'étant dit, Bâton-Noir enferma dans l'armoire les livres savants, et renonça aux œuvres et pompes de la magie. C'est à peine si elle usait de la baguette, d'ailleurs ce n'est plus qu'une canne. Sur cette canne, on la voit s'appuyer quand elle part en balade à la limite des deux royaumes.

Aussi, quand la dame du duc de Padella eut un petit garçon (en ce temps, le duc n'était encore qu'un des principaux dignitaires crime-tartariens), Bâton-Noir, bien qu'invitée au baptême, fit foin de cette cérémonie. Elle adressa ses compliments et leur joignit une timbale d'argent, laquelle on n'eut pas estimée à deux guinées de bonne monnaie anglaise. Environ le même temps, la Reine des Paphlagons donna un fils au Roi. Le canon fut tiré et la capitale illuminée, et ce fut comme si les fêtes n'auraient point de fin. Bâton-Noir avait été priée d'être la marraine. Chacun de se dire qu'elle offrirait à l'héritier du trône un complet invisible, peut-être un hippogriffe, ou la mieux garnie des bourses : quelque précieux gage en tout cas du bien qu'elle portait au trône, et à sa descendance dans la personne de son filleul. Que non. La fée s'approcha du berceau de Giglio, autour duquel c'étaient des los et des compliments qui rendaient les parents bien fiers, mais pour elle tout ce qu'elle dit fut :

— Mon pauvre enfant, le mieux que je puisse te donner, c'est un peu d'infortune.

Et ce fut là tout ce qu'elle consentit de proférer, à l'indignation des parents de Giglio, lesquels moururent à peu de temps de là. (Ce sur quoi l'oncle de s'emparer illico du Trône sur un fond de musiques, mais je ne me répéterai plus.)

Et de même façon, quand le roi de Crime-Tartarie baptisa son enfant unique, Rosalba, la Fée Bâton-Noir ne fut guère gracieuse. Comme chacun se récriait et s'extasiait, et patati et patala et de congratuler les reproducteurs, virgule, la Fée Bâton-Noir se pencha tristement sur le bébé, et à la mère :

— Ma pauvre femme, qu'elle lui dit (sa familiarité était forte, une Reine ne lui était pas plus qu'une femme de ménage), ma pauvre femme, ces gens-là qui vous entourent, vous tourneront le dos aussi sec; et quant à cette petite demoiselle-là, le mieux que je puisse lui donner c'est un peu d'infortune.

Elle touche Rosalba de la baguette d'ébène, dévisage les courtisans, puis adresse vers la Reine un adieu de main. Elle surplombe du regard tout ce petit monde, Bâton-Noir, et lors est envolée par la fenêtre ouverte.

Quand elle eut pris de la hauteur et fut enfin hors de vue, les gens de cour, que sa personne physique avait tenus à l'écart et réduits au silence, c'est ceux-là qui se prennent à jacasser :

— L'odieuse fée que voilà! Une fameuse fée, on peut dire. Comment! Elle se rend au baptême donné par le Roi des Paphlagoniens, déclare qu'elle va répandre ses bonnes faveurs sur la famille, et qu'est-ce que c'est qui arrive? Le Prince, son propre filleul, est dépouillé du Trône par son oncle! Et si l'Ennemi demain violait les droits de notre Princesse? Le laisserions-nous les violer, nous autres? Jamais et ce ne sera pas dit.

Et alors et tous en chœur :

— Jamais et ce ne sera pas dit.

Or comment ces courtisans témoignèrent-ils leur fidélité? L'un des vassaux du roi Cavolfiore, le duc Padella sus-mentionné, se rebella contre le roi, lequel derechef part en campagne pour châtier cette petite mutinerie.

— Quelque faquin se dresse » (de la sorte déclamait le chœur des gens de cour) « contre notre auguste et bien-aimé Monarque! Et lui prétend résister! Pouah. Invincible, il fera Padella prisonnier, l'attachera à la queue d'un singe, et il le montrera par la ville disant : « C'est ainsi et pas autrement que le grand Cavolfiore traite les factieux! »

A longues chevauchées le roi allait donc au-devant du traître, mais la reine qui était timide créature tomba

malade, et ce que c'est que de nous, elle est morte. A ses diverses dames d'honneur ou de compagnie elle avait laissé des ordres afin qu'il fût bien pris soin de la chère petite Rosalba. Elles jurèrent tout comme le voulut la Reine, et jusqu'à mourir plutôt que de laisser toucher l'enfant. Au début, le *Journal de la Cour de Crime-Tartarie* dit que le roi obtenait de grandes victoires sur un vassal téméraire, et bientôt les troupes de l'infâme Padella se décomposaient dans leur fuite. Ensuite, il apparut que l'armée royale serait prochainement en bonne mesure de faire face. C'est alors que la nouvelle éclate. Le roi Cavolfiore a été vaincu, Sa Majesté Padella Ier l'a même mis à mort.

Entendant cette nouvelle, la moitié des gens de cour se jette aux pieds du conquérant, l'autre prend la poudre d'escampette, non pas sans avoir dévalisé le palais à qui mieux mieux. Alors la petite Rosalba est bien seulette, et elle gambille de pièce en pièce, suppliant, Comtesse! Duchesse! ou plutôt Tontesse! Dutesse! car elle prononce encore mal certaines consonnes, notablement le c. Tontesse, Dutesse, ainsi s'exclame Rosalba, apportez-moi ma tôtelette de mouton! Mon Altesse Royale a drand faim. (Elle n'a pas acquis non plus bonne maîtrise de la lettre g.)

Elle va des appartements privés jusqu'à la salle du trône où il n'y a plus personne, — et de là se rend à la salle de bal où il n'y a plus âme qui vive, — puis chez les pages, mais plus de pages — et alors Rosalba titube au long des vastes escaliers qui descendent jusqu'au vestibule, mais lequel est désert. La porte était demeurée ouverte, elle passe dans la cour. De la cour, elle gagne le jardin, qu'elle traverse. Maintenant voici Rosalba dans le désert, et bientôt c'est la forêt où vivent les bêtes féroces.

Un beau jour et à quelque temps de là, le roi Padella chassait en compagnie des bons fusils de la cour, la cour du royaume de Crime-Tartarie, le sien donc. Deux petits lionceaux furent tués. Dans leur gueule étaient un morceau

d'étoffe et un petit soulier. « Tiens », dit Padella 1^er, « c'en est donc bien fini de la petiote. Que voulez-vous, Messieurs, ce qui est fait est fait. D'ailleurs l'heure est venue d'enfourner la collation. » Ayant dit, il tance sa bête. Il s'éleva un joli nuage de poussière puis le groupe fut enfoui dans l'horizon.

IV

Comment Baton-Noir ne fut pas priée au baptême de la princesse Angélica

Lorsque naquit la princesse Angélica, ses parents n'invitèrent pas Bâton-Noir, et ne s'en tenant point là, ordonnèrent au portier de ne lui ouvrir sous aucun, aucun prétexte. Ce portier se nommait Grouffaneuf. En sa personne Leurs Altesses Royales avaient choisi un vrai possédé. Sa taille même le dressait d'une tête au-dessus du commun. Comme tout le monde, il savait dire : « Il n'y a personne! » au colporteur ou au chemineau, mais c'était avec des embellissements qui vous seront épargnés, et toujours sur un ton d'outrage. L'intrus était suffoqué, et de mettre ses jambes à son cou. L'homme était l'époux de cette comtesse dont il a été question, et tant qu'ils furent ensemble c'étaient bisbilles et pire. Or tant va la cruche à l'eau qu'elle se casse à la fin des fins, et il suffit d'une seule goutte pour que déborde le vase.

Un jour, Bâton-Noir vient rendre visite au Prince et à la Princesse, lesquels se tiennent près la fenêtre grande ouverte du salon. Grouffaneuf dénie cette évidence offerte à tous les passants, ce d'un geste qui peint sa nature grossière, et la Fée est interpellée comme suit :

— Chipie! Déchet! Bas peuple! Sors de ma vue!

Il va lui claquer la porte, mais c'est compter sans la baguette magique. La porte reste comme ça, ouverte

comme elle était. Grouffaneuf s'avance en grande fureur, il tempête et jure, et c'est en termes que je pourrais transcrire, mais je n'ose. A la fin, il demande à Bâton-Noir si c'est son intention qu'il demeure planté devant une porte. Lors cette Fée :

— Vous demeurerez devant cette porte tout le jour et toute la nuit et pendant des années à venir.

Ce sont paroles empreintes de calme majesté, mais Grouffaneuf s'en gausse en agitant les avant-bras. Autant qu'on puisse l'entendre, il éructe : « Ha ha ha, l'est bien bonne celle-là », puis trois tons au-dessous : « Oh oh, mais, ma mmm... », et puis la parole lui manque. Il est aussi écroulé qu'un tas.

Comme la magicienne étendait sa baguette par-dessus ce tas, Grouffaneuf, si l'on peut encore parler de cet homme, se sentit soulever de terre, puis projeté contre la porte même. Il ressentit une douleur horrible, tout comme si on lui enfonçait une vis dans l'estomac. Il venait d'être cloué au battant. Les bras s'élevèrent par-dessus la tête. Quant aux jambes, après s'être absurdement débattues, elles se rabattirent sous le tronc, invisibles. Un froid de métal se répandit dans les veines et les muscles et gagna jusqu'au cœur, on entendit encore une exclamation chuintée, un O tout au plus, un dernier petit rond d'existence, et voilà cette métamorphose faite et solidifiée. Le sire Grouffaneuf est changé en marteau de porte.

Au soir de ce jour, le Roi rentra avec Sa Reine (mais ils n'étaient encore que Prince et Princesse), et lui dit : « Voyez, ma chère, le marteau de porte qui orne la porte. Il n'est pas sans me faire ressouvenir du portier. Qu'est-il advenu de ce saoulot? » Le marteau de porte resta là, brûlant au soleil d'été, et il en vermillonnait, et il resta là, sujet aux nuits glaciales d'hiver, et des glaçons pendaient à son nez de cuivre jaune. Le facteur y cognait au fil de ses tournées, ou c'étaient des garnements qui déposaient un pli, par exemple pour rappeler le jour d'une

dame du voisinage. Une servante frottait le marteau de porte au papier de verre, et des farceurs entreprirent de le dévisser, le soumettant à la torture sans nom du tournevis. A la Reine elle-même, il prit fantaisie de faire peindre la porte d'une autre couleur, qui était la couleur verpois. Le temps de l'opération, le marteau fut à moitié aveuglé à moitié étouffé, et pendant ce temps-là les peintres en porte sifflaient des airs à la mode. Ces airs se dispersaient joliment, loin dans les campagnes du royaume, mais pour lui c'était le repentir, et pour combien de temps?

A sa femme, il ne manque point, mais à qui eut-il manqué? Ce pilier de bistro, ce mari toujours à faire des scènes, ce malotru dans les dettes? A qui eut-il donc manqué? Quand le Prince et la Princesse firent choix de devenir Roi et Reine, Leurs Majestés renoncèrent à la maison, et oncques ne se préoccupa d'un portier.

V

Comment la princesse Angélica eut pour servante une petite pas grand-chose

Un jour qu'elle était encore petite fille, la princesse Angélica se promenait dans les jardins du Palais en compagnie de la comtesse Grouffaneuf, sa gouvernante. Celle-ci la suivait de près en tenant un parasol tendu pardessus l'enfant, et le teint de l'enfant, grâce à ce parasol, était préservé des taches de rousseur. Angélica avait emporté un petit pain au lait. C'était pour les cygnes et canards de la pièce d'eau. Allaient donc vers l'étang royal princesse et gouvernante quand leur ordre de marche buta sur une étrange fillette qui trottinait dans ces dépendances. Une petite boulotte dont les cheveux battaient les joues que c'en était comme si elle ne se fut coiffée ou débarbouillée depuis des temps. Avec ça, de pauvres nippes, et un seul soulier.

— Qui t'a permis d'empiéter sur les dépendances, Petite Pas Grand-Chose! s'exclama la comtesse.

— Le gâteau! dit l'enfant. Je le veux et ai grand faim.

— Faim? Qu'est-ce que c'est que ça?

La princesse posa cette question, et donna son petit pain au lait à la mendiante.

— Oh Princesse, s'extasia Grouffaneuf, que de bonté de votre part et de douce considération! Voyez, Vos Majestés (approchaient Leurs Majestés en compagnie de Giglio le neveu) comme la princesse est délicate. Une sale petite pas grand-chose vient à Elle (je ne m'explique pas que cette inconvenante ait pu parvenir jusqu'ici, ni que les gardes ne l'aient pas mitraillée à vue dès l'accès principal) et la chère chérie lui a tendu son petit pain au lait tout entier.

— Peuh, dit Angélica, je n'ai pas besoin d'un petit pain au lait tout entier.

— Vous n'en êtes pas moins, rentonna l'autre, mignonne comme un ange.

— Ça, pour ça oui. Pas Grand-Chose, est-ce que tu ne me trouves pas jolie?

Angélica avait déjà la meilleure opinion d'elle-même. De fait, sa robe était un ravissement, et son chapeau mettait en valeur une chevelure frisottée de main experte.

— Zolie, zolie, zolie! fit Pas Grand-Chose, se trémoussant et mâchonnant son pain au lait, de sorte qu'on ne sut si elle ne pouvait prononcer le j, ou si c'était qu'elle était à bout de souffle ou avait la bouche pleine. La compagnie en était secouée de joie.

La petite annonça qu'elle savait chanter et danser et cent sortes de choses. Elle courut à un massif et cueillit primevères, rhododendrons et autres fleurs, de ce bouquet se fit une couronne, et dansa en effet. C'était si spontané, si pimpant que l'on fut touché.

— Qui est votre mère, petite? s'enquit la Reine, et avez-vous encore famille en vie?

— Le petit lion était mon frère, la grande lionne était ma mère, et c'est tout ce que je sais, dit l'enfant, et elle défila à cloche-pied sur son pied chaussé devant Leurs Majestés.

— Maman, dit Angélica, mon perroquet s'est envolé de sa cage hier, et je suis lasse de tous mes jouets, et cette drôle de petite fille sale m'amuserait bien. Je vais l'emmener à la maison et lui donner de mes défroques.

— Le généreux petit ange! dit la Grouffaneuf.

— Je ne veux plus de vêtements portés déjà bien des fois, reprit Angélica, et elle sera ma petite bonne. Viens-tu à la maison avec moi, petite fille sale?

L'enfant frappa dans ses petites mains, disant :

— A la maison avec vous, Zolie Princesse? Quelle aubaine! J'aurai bon dîner et une robe neuve.

On peut bien dire que la noble compagnie était déridée par pareils éclats de bonne humeur enfantine. On emmène donc l'enfant au palais. Une fois débarbouillée et peignée, et vêtue d'une robe de la princesse, elle fait autant d'effet qu'Angélica, ou bien presque. Non qu'Angélica elle-même en convienne puisque personne ne saurait à ses yeux l'égaler en charme, bon caractère et intelligence. Afin que la petite fille ne devînt pas trop fière et vaniteuse, la Grouffaneuf prit son pauvre manteau rapiécé et sa chaussure, en fit un paquet et à ce paquet une carte fut épinglée où il était écrit : « Vieilles affaires dont était vêtue la jeune Betsinda, une enfant déchue de la bonne société, avant d'être recueillie au palais grâce à l'intervention combien charitable de Son Altesse Royale la princesse Angélica. » La date fut apposée, le paquet mis dans une boîte de verre, et cette boîte de verre est enfermée à double tour.

Pendant un petit bout de temps, ce fut Betsinda par ci Betsinda par là. La petiote dansait et chantait et improvisait de petites rimes, et la princesse en riait tout le jour. Bientôt il fut offert à l'enfant royale un singe, puis un

chiot, puis une poupée encore. Alors la petite bonne n'eût plus personne pour l'écouter ou admirer ses tours, et elle devint mélancolieuse. Quand elle fut un peu plus grande, on en fit une femme de chambre de la princesse, et bien qu'elle n'eut pas de gages, elle travaillait et raccommodait le linge, et les papillottes d'Angélica, c'était elle aussi. Jamais elle n'opposait la bouderie à la réprimande, mais au contraire se complaisait en toutes choses du service de sa maîtresse. Elle était levée de bon matin et couchée tôt, et toujours là quand on l'appelait pour une futilité, une babiole. C'était la cariste rêvée, cette petite bonne femme.

Ainsi grandirent les deux jeunes filles. Quand fut venu pour la princesse l'âge d'aller dans le monde, la dévotion de Betsinda ne se relâche point. Les robes qu'elle lui fait, pour n'en donner qu'un exemple, sont dignes de la haute couture. Pendant les leçons que des maîtres de l'enseignement donnent à l'héritière du trône Betsinda écoute, avec effacement mais sans en perdre une bouchée (et ainsi amassa-t-elle bien des connaissances). C'est qu'elle est éveillée, bien plus que sa maîtresse. Quand celle-ci bâille ou que son rêve va au-devant de la prochaine sauterie, celle-là absorbe les paroles du savoir.

Vinrent le maître de danse (Betsinda apprend à danser tout comme sa maîtresse), et le maître de musique (elle fera des exercices pendant que l'écervelée est à des bals), et celui du dessin et tous les autres.

Tout ce qu'apprend la petite femme de chambre, même pour des langues telles que la française et la portugaise, c'est de la bouche des professeurs de la princesse. Celle-ci file-t-elle à une soirée : « Ma bonne Betsinda, finissez donc mon travail. »

Oui mademoiselle, ainsi répondait Betsinda, et tout de suite à l'ouvrage. Elle avait la diligence infaillible des insectes, et ce que sa maîtresse avait à peine ébauché, elle l'accomplissait. Prenons le cas d'un visage de guerrier vu

de profil. Angélica a dessiné un poivrot avec une ferraille sur la tête. Il brandit au bout d'un bras grêle un sabre, mais lequel? Je ne voudrais pas, avec un tel instrument, porter l'estoc ou le coup de manchette. La princesse s'en va donc vers une réception, et maintenant Betsinda, œuvre!

Alors, trait à trait, un homme de guerre est figuré dans les règles. Le profil en est noble et son regard, rectilignement, scrute. La moustache est finement retroussée, le heaume est bien coiffant, et surmonté d'un plumet, plumet d'une désinvolture qui dit bien ce qu'elle dit. C'est d'un effet martial indiscuté et sous ce dessin la princesse déposera, demain matin, sa signature, et la Cour et le Roi et la Reine, et plus haut et plus fervemment que les autres le pauvre Giglio, tous diront : « A-t-on vu jamais talent plus raffiné, plus ferme que le talent d'Angélica? » Et ainsi en était-il de la broderie, mais pourquoi la broderie puisque c'était de toutes choses, et le plus fort, le plus fort le voici. Le plus fort : c'est que la princesse croyait en ces prouesses qu'elle était la toute première à s'attribuer et dont le monde lui faisait crédit. Bel et bien, elle en vient à penser que nulle jeune femme ne la vaut à travers le monde connu, et qu'enfin nul prétendant ne serait digne d'elle. Et Betsinda? N'étant l'objet d'aucune flatterie, contente de tout et de disposition reconnaissante, son empressement aux desseins d'autrui est égal comme le temps qui passe.

Le prince Giglio était un cancre. Le droit constitutionnel, c'est ça qui lui était de rien. Le Grand Chancelier, devant cette résistance passive, se faisait des cheveux blancs. En vain. Giglio aimait le sport. Le tennis sur gazon tondu, le noble art des armes, le cheval : c'est là qu'il brillait. Quelquefois, il allait, main dans la main, avec Angélica,

sa cousine. Ça, c'était pour déplaire à Gloumboso, qui est un homme de ressource, et à la comtesse Grouffaneuf, qui en est un autre. Car à supposer le prince Giglio partageant le trône un jour avec la reine Angélica, que fût-il advenu, de la Grouffaneuf et de Gloumboso, qui se sont emparés naguère des biens d'argent et autres de la mère du Prince? Les voilà donc qui répandent contre Giglio la calomnie comme la simple médisance. Bientôt, Angélica bat froid à son beau cousin. Or un jour et à quelque temps de là vint à la cour de Paphlagonie un artiste, Lorenzo. Il se dit peintre ordinaire près le roi de Crime-Tartarie. Toute la cour est peinte un par un. Et en grand secret, il montre à Angélica le portrait de son auguste jeune maître : Son Altesse Royale Bulbo, héritier du trône de Crime-Tartarie, duc d'Acrécéraunie, etc., chevalier grand croix de l'Ordre de la Citrouille. Quelque temps après, Bulbo de Crime-Tartarie vint en visite officielle et privée à la cour paphlagonne. Or Giglio, en ces jours-là, Angélica n'en voulait plus entendre parler, le disant grand benêt, bon pour vivre avec les palefreniers et gens de peu. De colère, elle jeta par la fenêtre l'anneau que lui donna jadis le jeune homme, anneau que lui-même tenait de sa propre mère. Elle ignore que cet anneau est enchanté.

Voici ce qu'arriva. Angélica redevint aux yeux de Giglio la personne ordinaire qu'en réalité, elle était. Elle se consola vite puisqu'elle est amoureuse du prince Bulbo. Un lourdaud, celui-là, mais une rose magique le change en Eliacin.

Quant à Giglio, c'est après la Grouffaneuf qu'il soupire maintenant, — la Grouffaneuf qui s'est emparée de l'anneau. Métamorphosée, la mégère met à profit le dérangement amoureux du jeune homme, et par mégarde lui fait signer cet engagement : « Moi, Giglio, unique fils de Savio, roi de Paphlagonie, m'engage par l'acte ici présent à épouser la charmante et vertueuse Barbara Griselda, comtesse Grouffaneuf, veuve du feu chevalier Jenkins Grouffaneuf. »

IX

Où chacun se rendra compte que Betsinda connaît le bon maniement de la bassinoire

La petite Betsinda était venue trousser des bigoudis à la comtesse, laquelle avait contentement de tout. Et c'est à ne pas croire, elle tourna son compliment à la femme de chambre :

— Betsinda, me voici ravissante avec des bigoudis comme ces bigoudis-ci, je vais te faire un cadeau. Voici cinq pièces de monn... Non pas. Voici un joli petit anneau. Je l'ai ramass... Non pas. Il est ma propriété depuis des temps. Et elle donna à Betsinda l'anneau qu'elle avait ramassé dans la cour du palais, et il était beau à voir au doigt de la jeune fille.

— On dirait, dit celle-ci, l'anneau que portait la princesse Angélica.

— Nullement, et même il est en ma possession de longue date, dit Grouffaneuf. Là, borde-moi bien gentement dans mon lit, réchauffe celui du prince Giglio, et maintenant file découdre ma robe en soie verte. Après, tu me prépareras un petit remontant pour le matin, et raccommoderas mon bas, et après, eh bien c'est tout. Voilà encore une bonne journée de faite. Tu peux disposer, ma petite, mais n'oublie pas ma tasse de thé à 5 heures.

— Madame, dit Betsinda, est-ce que je ne dois pas réchauffer aussi le lit de l'autre jeune monsieur?

Las! A ronfle, la Grouffaneuf, autant parler à un moellon. La mignonne Betsinda s'en va maintenant remplir de braises la bassinoire. Or qu'advint-il ce soir-là à cette petite pleine de civilité et de considération, et toujours l'âme en fête? Pourquoi donc fut-elle accueillie par nasardes et brocards, au sous-sol où vaquent les servantes? Parmi ses consœurs, elle ne rencontre que rabat-joie. Que voilà bien

une effrontée! et c'est ce que dit la dame de charge. Ces faveurs dans les frisettes, et au doigt un annelet, mais c'est d'une indécence! et c'est ce que dit la chambrière principale. La cuisinière adjointe au cuisinier dit à la fille de cuisine :

— Une volaille, comme ça, c'est à ne pas croire!

Du côté des hommes, c'était le contraire : l'enthousiasme, le tintamarre, le branle-bas. Voilà qu'ils s'exhortent en chœur, tous et j'y comprends le valet du prince de Crime-Tartarie, un nommé Monsieur, disant :

Par mes yeux
Par ma parole
O damnation
O ciel

} Voilà un joli brin d'ingénue

— Bas les mains! flûta la petite. En voilà une impertinence. Vous êtes de petite extraction, c'est sûr », et s'en va avec ses braises. Montant l'escalier, elle entendit les deux jeunes messieurs qui jouaient au billard. Elle attiédit la couche de Giglio, puis pénétra dans la chambre du touriste illustre, et voilà, comme elle allait partir, qu'il rentre.

— Ooh, qu'il fait comme ça, trois fois d'affilée. Que voici une superbe caillette.

Puis des simagrées et des propositions. Il la nomme son bouton de rose et se dit son Bulbo. Il la dit sa gazelle et il la dit sa nymphe. Et enfin :

— Sois mienne, ô mon bouton de rose. Je te ferai princesse de Crime-Tartarie et mon papa approuvera notre union, et quant à Angélica, voilà une belle bête de carotte. C'est ailleurs qu'elle ira se faire filer la bonne amour.

La petiote sait comment on fait dans le péril :

— Espacez-vous, Altesse! dit-elle. Et au lit!

Et remue sa bassinoire.

— Jamais! déclame l'enfiévré, jusqu'à ce que tu le jures que tu te donneras tout entière. O toi, femme de chambre délicieuse, rougissante et divine. A tes pieds, enchaîné

à tes beaux yeux, est étendu Bulbo lui-même et de Crime-Tartarie.

Et encore des palabres et des lamentations, et jusqu'à excéder la petite. C'est pourtant une bonne nature, mais trop est trop, et toc! Elle a balancé un bon petit coup de bassinoire sur le galapiat.

— Ooh, qu'il fait comme ça, trois fois d'affilée. L'air a beau être le même air, ça n'est pas la même chanson que la chanson précédente. Le boucan attire Giglio. Il vient, il voit, il va vaincre. Voilà en effet le Crime-Tartarien propulsé jusqu'au plafond par coup de pied je ne vous dis pas où. De là, pique de la tête, choit et croule, l'hôte de marque, et à même le plancher bat l'air des quatre fers. Sur ce, Giglio lui administre une bonne volée de coups verts, en prime comme qui dirait. La toison du noble invité est en grand désordre.

Ne sait si doit rire ou pleurer, la pauvre Betsinda. Les coups de pied doivent être bien douloureux, et en même temps le vaincu a l'air si drôle, si déconfit. Quand Giglio eut enfin annulé l'adversaire, lequel va recoller ses abattis dans un coin, le vainqueur, comme après un tournoi, s'agenouille devant la belle enfant.

Il lui prend les mains et il lui donne son aveu et il veut l'épouser derechef. Imaginez l'état où se trouve Betsinda, entendant cette déclaration, elle qui n'a cessé d'aimer le prince depuis qu'elle le vit pour la première fois, elle n'était alors qu'une enfant, dans le jardin du palais.

— Oh, divine Betsinda, s'exclame le prince, Betsinda divine! Que n'ai-je tant vécu que de ne point te voir! Quelle femme à travers l'Europe et l'Asie, l'Afrique et l'Amérique, et j'ajoute l'Australie qui est encore à découvrir, laquelle donc pourrait t'égaler dans tes perfections? Angélica? Fi! La Grouffaneuf? Pouah! La Reine? Ah ah ah ah! Tu es ma Reine et tu es la véritable Angélica puisque tu es angélique.

— Oh Prince! Ne suis qu'humble chambrière, proteste Betsinda, et pourtant se sent bien flattée.

— Quand tous m'abandonnaient, ne m'as-tu point procuré tes soins? Et quelle est la gente main qui me donna de la gelée et du poulet rôti et qui me tapota l'oreiller?

— Voui mon Prince, confirme Betsinda, et c'est bien là son discours naïf, c'était moi, et aussi recousus les boutons de chemise de Votre Altesse.

Ce que voyant et entendant (et à peine avait-il retrouvé le sens), Bulbo est si meurtri qu'il verse larmes amères, et s'arrache des poignées de cheveux, et tant que le plancher bientôt en est tout recouvert. On eut dit une couche de filasse.

Betsinda ramassa la bassinoire pendant que les deux éliacins poursuivaient leur petit entretien, mais voilà-t-il pas qu'ils se rencolèrent. Lors, elle s'éloigne.

— Pauvre dadais et malheureux pleurnichard, qui êtes là à vous arracher les cheveux, vous me rendrez raison, je vous le dis. Avoir osé vous agenouiller devant la princesse Giglio et lui baiser la main!

— Princesse Giglio, en vérité! Elle sera la princesse Bulbo, et nulle autre ne le sera.

— Vous êtes fiancé à ma cousine!

— Je la hais, cette femelle.

— Je vous renfoncerai ces mots dans la gorge.

— Je vous perforerai de part en part!

— J'aurai ta peau!

— Je te transpercerai.

— Je te retrancherai le cou.

— Ta cervelle, je la réduirai en bouillie.

— Ta tête, je la ferai sauter, hop hop!

— Demain matin, je vous envoie mes témoins.

— Une balle dans le buffet, oui!

— On est de revue, dit Giglio, pour clore la dispute, et flanque son poing dans la gueule de l'honorable. Là-dessus, se projette vers les bas étages. Or qui ne vit-il pas sur le

palier et qui contait fleurette à Betsinda? Si ce n'est Valoroso XXIV de Paphlagonie? Sa Majesté, ainsi causait-il, avait ouï du tapage à la maison, et senti que brûlait quelque chose.

— Nous, disait-il, sommes venus Nous rendre compte de Nos yeux.

— Sire, lui répondait la petite, ce doit être nos jeunes messieurs qui

— Délicieuse enfant! reprenait le Souverain, au diable vos jeunes messieurs! Prends courage et élève tes yeux jusqu'à Nous, qui sommes un tyran et un vieux birbe, mais avions jolie tournure au temps jadis de Nos toutes-prouesses, ah ah!

— Sire, suggérait la chérubine, plaintivement, et qu'en va dire Sa Majesté la Reine?

— Sa Majesté la Reine! rugissait le Roi, et on eut dit l'ogre, et Il ne s'arrêtait plus, et la petite était prise d'un tremblement, L'écoutant qui maintenant profère tout ce qui suit :

— Sa *majesté,* m'amour?

— Majestueuse?

— Cette inutilité!

— Cet impondérable!

— Ce fétu!

— Une crapaude!

— Une maritorne!

— Une chose horrible à la vue!

Le volume de Sa voix croît encore, et :

— A la potence!

— Ne le sommes-Nous donc point?

— Le potentat des Paphlagons?

— Leur unique dynastie autorisé?

— N'avons-Nous point entière disposition de Nos billots et de Nos haches, et de Nos bons bourreaux? Et de Nos cordes à pendre, m'amour?

— Hein?

— N'en pourrions-Nous donc plus faire selon Notre bon plaisir?

— En outre, N'avons-Nous point les sacs qu'il faut pour coudre et suturer les épouses?

— En outre?

— Ne les aurions-Nous donc plus?

— M'amour?

La tempête s'apaise et la voix s'adoucit :

— Que si tu murmures le juste mot, et dis que tu seras Mienne, — votre maîtresse est mise et cousue en sac sur-le-champ, Mademoiselle, et tu partageras Mon cœur et Mon trône.

Entendant ces sentiments épouvantables, Giglio s'oublie envers son Roi, s'arme de la bassinoire, et l'aplatit comme crêpe. Puis prit ses jambes à son cou, et alors Betsinda poussa hurlements. La Reine et la Princesse et la Grouffaneuf sortirent chacune de sa chambre, et faites-vous à l'idée de ce qu'elles éprouvèrent, voyant leur époux, père et monarque aplati ainsi.

Aplati comme crêpe par coup de bassinoire, Valoroso se releva. Il avait le nez recourbé comme sous l'effet du vent. Lors il ordonna à son Capitaine de la Garde l'exécution du prince. Il ne précisa pas lequel. Vint à passer la Grouffaneuf. Exécutons le prince Bulbo! susurra-t-elle. Le billot et la hache étaient fin prêts, et à Bulbo on aurait fait sa petite affaire si Angélica n'était arrivée juste à temps, munie de la grâce qu'elle avait extirpée à son papa. Cette erreur réparée, on les marie.

Giglio dut fuir le courroux du roi et empereur en place. Il alla dans la ville universitaire de Bosforo qui se trouve à l'étranger. Là, suivant les bons avis de Bâton-Noir, il fit des études excellentes. La fée pourvoyait amplement à ses besoins matériels, par moyens de magie, impénétrables.

Betsinda fut chassée du Palais Royal. D'avoir attisé le feu qui couve chez les hommes, ni la Reine, ni la princesse Angélica, ni la comtesse Grouffaneuf ne lui pardonnaient. Elle prit la grand-route. Parvenue à la limite de la forêt, elle fut accueillie par un bûcheron, homme respectable et homme chenu, de plus d'excellentes manières, mais qui avait eu des revers de fortune et des malheurs de famille. Après que la jeune fille lui eut fait le récit de ses propres déboires, le vieillard se mit la tête entre les deux mains. Ayant bien réfléchi, il s'écroule à genoux :

— O ma Princesse, ô ma gracieuse dame, ô ma Reine légitime des Crime-Tartariens, que je Te salue, Te reconnaisse et rende hommage!

Il avait en effet établi par réflexion et recoupement que la petite fille perdue chez les lions, la déjà grande petite fille recueillie à la cour paphlagonne et l'appétissante jeune femme en sa présence ne faisaient qu'une princesse Rosalba, fille et héritière du roi Cavalfiore, de Crime-Tartarie.

— Mon bon bûcheron, dit Betsinda, pardon, Rosalba, vous êtes, c'est sûr, un dignitaire de la Maison Royale de Papa.

— Pour, affirma l'homme des bois, être un dignitaire, je suis un dignitaire, on peut le dire et que la chose se sache.

La Reine lui restitua ses titres et cordons et hochets. Une armée légitimiste fut constituée, podagre mais vaillante, afin de renverser Padella I^er^, l'usurpateur des Crime-Tartariens. En exil, Giglio, aussi, constitua son armée. Il y eut quelques guerres. A la fin, les deux couronnes furent rendues à celui, Giglio, et à celle, Rosalba, qui n'en auraient point dû être déshérités, mais la justice n'est point de ce monde. Ils se marièrent, mais nul ne saurait dire combien de jours ils furent heureux.

Bulbo et Angélica eurent des hauts et des bas dans leur vie conjugale. Quant à la Grouffaneuf, elle était malcontente d'avoir été privée du beau jeune homme qui lui avait étourdiment promis la

main et la moitié du trône. Bâton-Noir la punit de sa mauvaise conduite en lui rendant son époux.

— Vous voulez votre mari? dit cette fée. Le voici.

Elle toucha de son bâton le nez du marteau de porte, qui parut s'allonger. Puis la bouche entr'ouverte s'agrandit peu à peu, puis les yeux roulèrent dans leurs orbites, et bras et jambes s'étirèrent et s'allongèrent jusqu'à longueur humaine, et on est maintenant devant un abruti de sept pieds de haut, revêtu de sa livrée jaune. Mais une fois la légitimité rétablie dans deux royaumes, et les promis mariés, peu importe un abruti de plus ou de moins.

* La publication intégrale de *La Rose et l'Anneau,* illustrée de nombreux dessins de Alain-François Le Fol et précédée d'une longue préface inédite de Jean Queval, est annoncée pour fin 1960 par le *Club français du Livre.*

ROBERT BRÉCHON

Une Voix

UNE VOIX, *une voix mince comme un fil d'eau, mais une voix, une voix intarissable qui coule sur les pierres, une voix obstinée, irrépressible, inépuisable, qui profite de la moindre pente du temps, une voix au loin, toute proche, jamais perdue... Avant toute chose elle est là, chose bavarde qui donne à toutes choses leur nom; chose informe où toutes les autres viennent prendre forme; elle prend ce qu'on lui donne pour le moudre. Une voix qui est l'écho de ma voix, avant elle pourtant, avant toutes les voix, au commencement, et, pour finir, le dernier mot c'est elle qui l'a.*

Attentif à cette voix qui voyage auprès de moi, parallèlement à ma route, à peine cachée derrière des buissons de bruits, de mots, de gestes, de signes qui égarent, je la guette au passage; ne pouvant tout à fait lui échapper, j'essaie du moins de la rejoindre tout à fait. Peine toujours perdue. Je ne peux pas lui échapper, mais elle m'échappe. A côté, en dehors, en dedans? elle n'est pas sur ma ligne, et je louvoie désespérément pour qu'elle souffle sur moi comme un vent favorable, exactement.

Voix couchée tout au fond de ma paresse, ou tendue comme une corde au-dessus de ma tête et de mes projets? Elle me prend, je ne sais où la prendre. Tout ce qu'elle obtient de moi, en tout cas, c'est cette soumission imparfaite de celui qui renonce à se défendre sans consentir.

Comme un nageur je vois le dos des mots qui m'entourent et disparaissent. Mots muets qui s'en retournent vers leurs profondeurs. Il reste ce clapotis éternel auquel je suis livré, dans ce monde liquide où l'on ne peut rien saisir, où l'on ne peut pas s'arrêter sans mourir, où l'on n'avance pas non plus très sensiblement.

Entre le roc et l'oiseau, quelle distance? Toujours, c'est ma distance, c'est mon étendue; la marge de liberté qui m'est donnée entre les deux royaumes inaccessibles. Nous ne sommes ni de la terre ni du ciel; c'est bien connu.

Alors cette voix, cet être bavard qui m'alimente sans me soutenir, qui me pousse sans que je puisse m'accrocher à lui, cette voix que je n'ai jamais entendue en face, je ne suis peut-être que sa parole ininterrompue et jamais formulée? ou bien au contraire suis-je son silence, un silence comme une ombre portée, le silence d'une grande bouche muette qui n'arrête jamais d'essayer de parler? Avant, après, maintenant, là-bas, ici : je marche sur tous ces débris épars d'un monument impossible à reconstituer, et qui n'a sans doute jamais existé, mais dont je vois l'image dans mes rêves. Etre un monument, ce serait assez beau. Mais peut-être qu'alors je rêverais d'être un fleuve, ou une flamme, ou rien.

CE SOIR *la paix des hommes retombe sur la terre comme une bête blessée*

Ce soir l'amour n'a plus de visage L'ombre me tient à la gorge et me souffle son haleine d'orage

Les forces se défont avec les formes et le monde n'est plus qu'un grand miroir éteint comme un puits

La saison règne maintenant sans partage et ses fruits les destins qui tombent et menacent...

Soleil soleil des millions de fois perdu comme un visage oublié sur la plage

On disait : tout l'amour du monde Ce n'était que l'approche d'une autre rive
Un chant lavé d'espoir un geste souverain et amer
Un regard sans certitude à travers le temps oblique
Jusqu'aux lointains du paysage aimé qui s'enfuit comme une barque
Un sanglot dans une gorge amie au moment le plus doux du passage
Et tout le reste se fond dans l'ombre et dans l'oubli.

AU CENTRE *de ma vie, comme au milieu d'un torrent, il y a une élancée joyeuse vers l'avenir. Mais les rives toujours le freinent. Tout ce qui en moi touche autrui s'endort et stagne.*

L'arbre de ma jeunesse pousse ses derniers rameaux vers toi que j'aimai. La seule vie possible est celle qui circule dans les couloirs de nos corps, dans les tiges du jour, dans les désirs de la terre. Je récuse ce qui veut m'écraser sous prétexte de m'exalter. Je n'ai, pour m'élever jusqu'à toi, ô bonheur, besoin que d'un peu de patience et de pureté. Les routes de ma joie toutes passent par toi, frêle oiseau de mes pensées rassemblées. Si je manque à me mettre en route, c'est que je n'aurai pas compris le rendez-vous que ton regard m'assigne, et que j'aurai trahi l'espoir que ton chant verse en moi. Dans chaque repli de la terre il y a pour moi un asile, dans chaque nid d'hirondelle il y a un relais, dans chaque forêt un vêtement pour me couvrir.

Je ne veux pas trembler pour ce qui n'est pas l'acte paisible de l'homme réconcilié.

CHARLES DUITS

Silence et vérité

I

« Et le Seigneur Dieu forma, du sol, tout animal des champs et tout vol des cieux; Il les fit venir vers l'homme, afin de voir ce qu'il leur prononcerait. Et ce que prononcerait l'homme, à l'âme vive, serait son nom. »

Les mots humains, Dieu ne les connaît pas, Il les apprend au fur et à mesure qu'Adam les invente. Ainsi se manifeste la liberté : par ce pouvoir, nul — ou vertigineux — de l'invention, et cet univers des signes qui s'élargit hors de tout lieu et de toute durée par le commandement de l'homme.

Pouvoir nul, si le mot est une abstraction, impalpable filet dont toute aile vive déchire aussitôt les mailles; vertigineux, si le mot est modelé dans la substance de toute chose.

En suscitant le monde de la parole, Adam le pose hors de lui, comme son reflet. Et cet acte est l'analogue de celui par lequel l'Eternel pose hors de Lui le monde sensible. Adam crée dans la parole et par la parole son monde à lui, dont il est le principe comme Dieu est le principe du monde sensible.

Dans le monde humain, Dieu est sans autorité. L'autorité appartient au principe, l'homme. Dieu est une voix parmi les autres, qui ne peut pas plus forcer l'homme à l'entendre que l'homme ne peut forcer Dieu à modifier les lois qui gouvernent sa chair.

Mais voici une question. Il faut que l'homme soit l'inventeur de la parole pour que sa liberté soit véritable. Je ne pense pas que cette proposition soit ouverte à la discussion. Or l'Ecriture paraît le nier. Dieu parle dans l'Ecriture depuis le commencement. C'est la parole de Dieu qui est le commencement. Même si nous distinguons suivant l'usage moderne le second récit du premier, il paraît impossible de soutenir que la parole soit une invention humaine, puisque Dieu parle deux fois *avant* de donner à Adam le pouvoir de nommer « tout animal des champs et tout vol des cieux ».

S'il en est ainsi, Adam n'est nullement le principe du monde de la parole. Il a l'illusion de l'inventer, et sa liberté est illusoire.

Il faut distinguer l'invention des mots de la décision par laquelle l'homme donne un sens au langage. Cette décision fonde le langage, elle est le moment véritable de l'invention. Nous verrons par la suite en quoi elle consiste. Pour l'instant, il suffit de noter que les mots peuvent exister sans que le langage soit pour autant un tout signifiant. C'est ce qui permet de comprendre l'*interdiction.*

Voici le passage obscur du texte, que des commentateurs expliquent par l'obscurité du génie primitif, enlisé dans le crépuscule des premiers âges avec les confuses figures du sommeil.

L'idée de la contradiction doit se former sur une rive plus claire, où l'homme fait la même ombre que les statues de ses Dieux. On efface ainsi tant bien que mal une injustice, bien qu'il faille pour cela nier la valeur de l'Ecriture, refuser au peuple dont elle est l'héritage une connaissance authentique de la Divinité.

Il est probable qu'une malveillance à l'égard de la religion se cache dans cette notion d'une maturation historique de l'intelligence. Mais comment justifier l'image biblique d'un Dieu ambigu et brutal qui livre Adam à la tentation et plante l'Arbre à la portée de sa main comme on tend un piège? « Au jour que tu en mangeras, de mort, tu mourras. » Etrange perfidie si Adam est immortel,

incapable par conséquent de percevoir la gravité de l'avertissement.

L'interdiction apparaît sous un autre éclairage si la parole divine est sans autorité.

Si j'admets cette proposition, je dois également admettre que Dieu n'interdit nullement à l'homme de manger de l'Arbre de Science. En mangeant de cet Arbre, l'homme ne commet aucune infraction.

Pour que l'infraction soit possible, il faut que la loi existe. Or la loi n'existe que si Adam la ratifie. L'interdiction ne signifie que si Adam la juge signifiante, la revêt des attributs de l'autorité et librement décide de *donner vie* à la vérité.

J'ai dit plus haut que Dieu ne pouvait informer le verbe sans asservir l'homme à la Nécessité. Tout change dès que ce n'est pas Dieu par la vertu de Sa décision souveraine qui Se manifeste dans la parole, mais Adam qui Le fait descendre en elle comme plus tard Elie fera descendre le feu sur l'holocauste. Ce qui soutient alors la vérité, ce n'est pas la puissance divine, c'est la puissance humaine. Mieux, la puissance humaine se montre l'égale de la puissance divine. Elle est infinie, car elle soutient l'infini.

On trouve comme un écho de cet acte prodigieux dans la fable grecque. Hercule lui aussi a la force de remplacer le Titan, de porter le ciel. L'image du héros, la tête inclinée sur la poitrine, les bras étendus, sous l'orbe stellaire, est l'une des plus belles que l'on puisse contempler.

Malheureusement, comme il arrive souvent chez les Grecs, la beauté de l'image est souillée par un esprit de ruse, un goût suspect de l'anecdote. Hercule ne prend pas de son plein gré la place du Titan. Atlas le trompe, feint de mettre sa force en doute. Hercule se libère en trompant à son tour.

Le soutien que l'homme accorde à la vérité, l'homme est libre de le retirer à tout instant. La vérité existe parce que l'homme place en elle sa foi. Comme le profond Alain l'a dit de l'amour, son existence est garantie par le *serment*. L'homme qui se met au service de la vérité fait

librement l'abandon de sa liberté. Et Dieu lui a fait la donation de la liberté afin que l'homme la Lui restitue.

De ce pouvoir, on trouve un exemple dans le Livre des Rois.

Il est un Dieu dans le vent, dans la convulsion du sol, dans le feu. Dieu informe, Dieu des bêtes aussi bien que des hommes et c'est le Dieu pluriel que désigne le nom Elohim. Le culte de ce Dieu est célébré sur les hauteurs, la nuit, à la lueur des flambeaux.

Mais Elie attend pour sortir de la caverne que l'action des Forces s'arrête. Il attend le *murmure subtil.* Il attend, il a donc la force de refuser aux Forces l'aveu de leur omnipotence. Mais cet aveu, les Forces l'obtiennent de toute chair, car toute chair est en leur main.

Il existe donc en Elie un principe qui n'est pas soumis aux lois, une puissance plus haute que celle qui gouverne toute chair.

Cette puissance s'actualise dans le refus d'abord. Le refus est son premier aspect, aspect *négatif*. Et cette même puissance, au terme victorieux de l'ordalie, actualise ensuite son aspect *positif* quand Elie sort de la caverne pour investir de l'autorité divine ce murmure subtil qui est sans autorité pour les bêtes, qui n'est le véhicule de la volonté éternelle que pour l'homme et par l'homme.

L'interdiction de même ne signifie que pour Adam et par Adam.

Dieu ne lui interdit pas de manger de l'Arbre à connaître le bon et le mauvais. Si Adam juge vraie la parole de Dieu, il s'abstient du fruit, se soumet à son propre jugement.

Le salut ne consiste pas dans la liberté d'agir selon le caprice. Cette fausse liberté est dans le fait soumission au caprice, lequel est un maître inflexible. Il ne consiste pas davantage dans la liberté corporelle. Je reconnais l'autorité des Forces chaque fois que je respire ou que je fais un pas. Je veux montrer, dans la suite de cet exposé, que

le salut consiste et ne peut consister que dans l'*oblation de la parole*.

Je ne pense pas que le Christ dise autre chose, lorsque ses disciples lui demandent de leur enseigner une prière : « Que votre Nom soit sanctifié. » Il faut que cette condition soit remplie pour que le Règne arrive.

Et qui peut la remplir? Qui a le pouvoir de sanctifier le Nom?

L'homme qui exerce ce pouvoir sur la terre est l'égal des Anges. Comme eux, il soutient le Trône. Il crée le Dieu qui le crée. Il crée dans le langage le Dieu qui le crée dans l'existence.

Sanctifier le Nom, c'est affirmer que la volonté divine est dans la parole comme elle est dans la Nature, que la terre est la continuation du ciel, que le royaume dont le principe est en l'homme continue cet autre royaume dont le principe est en Dieu.

Ce n'est pas supprimer le vide, l'angoisse engendrée par le vide de la parole, mais c'est par la connaissance triompher de l'angoisse, et c'est affirmer que le vide est une apparence, et c'est nier cette apparence. Voici le geste pur de la foi.

Nulle preuve, ici. Tous en demandent, par nostalgie de l'impossible paix. Qui n'a sa place dans cette sombre foule, attendant un *signe?* « Il ne leur sera donné que le signe de Jonas. » C'est que la preuve est la destruction de la liberté. L'angoisse est destruction elle aussi, mais destruction du corps. Et l'esprit salamandre vit dans le feu de l'angoisse.

II

Je distinguerai maintenant la notion de l'apparence telle que l'entend la foi de celle que nous avons héritée des Grecs.

Affirmer que le vrai seul est divin, c'est effacer la contradiction exactement comme le font ceux qui nient la divinité du vrai. Il ne s'agit plus de se taire, mais de parler, et même de se faire parole.

Ascèse dangereuse : elle engendre un mépris de l'expérience, une confusion fatale entre la connaissance cérébrale et la connaissance spirituelle. Ce danger, Socrate l'a fort bien compris. Il insiste toujours pour que la discussion ait lieu sur la place publique. Parmi ses disciples, trop ont cru qu'il suffisait de parler.

La foi affirme que Dieu est parole et Nature, que la contradiction est l'apparence. Apparence *qui demeure,* l'homme est libre. Mais aussi, comme nous le verrons, parce que Dieu est libre.

Une tradition ancienne et puissante sort de cette affirmation. Elle pose, de même que la foi, l'unité essentielle de la parole et de la Nature. Autrement dit, elle pose que la parole est *substance.* La même cire prend ici la forme du mot, là la forme de la chose.

Et cette cire est dite immaculée : recevant toute empreinte, elle demeure intacte. Epouse, Vierge cosmique, on la voit au plafond de la chapelle Sixtine mêlée à l'Eternel.

La philosophie cependant va plus loin que la foi. Elle n'affirme pas seulement que la parole est substance. Elle prétend le prouver.

Prétention irritante. On ne prend pas garde à ceci : s'il est possible de prouver que la parole est substance, il est impossible de le prouver autrement que par la parole. La preuve, si toutefois elle est solide, ne persuade que ceux qui croient déjà que les mots sont quelque chose.

Elle n'a donc nullement le pouvoir contraignant que les adversaires de cette tradition lui attribuent. Seulement, si l'on refuse la preuve, il faut ou bien s'enfermer dans le « château de parole », considérer le monde sensible comme illusoire, ou bien se taire.

Peu de personnes croient en leur for intérieur que la parole soit vide, et peu de personnes croient que le monde soit illusoire. On voudrait croire que la parole est substance, et l'on ne peut. Nous doutons, nous vacillons. Pour cette raison, le Christ nous appelle « gens de peu de foi ». Et la preuve dont il est ici question irrite parce qu'elle oblige au choix. L'audace de choisir manque.

L'audace de choisir manque. Pourquoi? Pourquoi est-il si difficile de croire? Je dirai que le langage apparaît comme la création du hasard. Les mots, Adam les a inventés; les objets, c'est le caprice qui a dicté le choix des sons par lesquels il les a désignés. Rose, arbre, nuage, il aurait pu appliquer ces vocables à la mer, à la montagne, à la nuit.

Il aurait pu... Ce conditionnel suffit, comme un choc imperceptible, à fêler le cristal de l'âme.

Mais en fait Adam décide librement de se fier à l'apparence.

Nul ne l'oblige à croire que le caprice l'a guidé. Nul ne l'oblige à nommer caprice le feu qui l'a soulevé à l'aspect des figures innombrables de l'étendue.

Il est exact qu'*il aurait pu* les nommer par d'autres noms. Mais les noms maintenant sont là. Ils sont du monde comme le sont « tout animal des champs et tout vol des cieux ». C'est Adam qui les en retire par un acte nouveau. C'est Adam à travers l'épaisseur de sa mémoire considérant l'acte le plus solennel qui en abolit la solennité, attribue à quelque ivresse la clarté qui l'a envahi et à cette ivresse qui fut divine une cause sans grandeur, une signification indigne de lui. C'est Adam qui, au lieu de refuser l'apparence, refuse la liberté et en même temps se refuse.

Alors naît l'antimonde, l'irréel : cet espace dans la tête humaine où foisonnent et s'enchevêtrent les images. Et l'irréel à son tour engendre le réel, cet autre espace où se meut le corps, où se blesse et se meurtrit le corps.

Le moment décisif, le commencement du langage a lieu quand un homme affirme que le vide est apparence. Cet homme, que chacun peut devenir, et qui, dans le vide, nie le vide, est le nouvel Adam. L'octroi des noms est le moment le plus solennel pour la fable. Mais il ne paraît si brillant que parce que la fable est obscure. Comme la lune, il emprunte son éclat au soleil de l'autre moment caché dans le possible. L'authentique invention de la parole est le commencement de la vérité. La vérité est parole vive.

La formation des mots, des noms, la construction de la grammaire n'intéresse pas plus la pensée, essentiellement, que ne l'intéresse la formation de l'animal capable de liberté.

L'homme étant libre, ce commencement de la vérité est toujours au présent. La vérité commence maintenant. Elle est l'aube éternelle. La décision que je prends maintenant, aucune puissance *extérieure* n'est capable de me prouver que j'y serai fidèle demain. Connaître la vérité, c'est aussi connaître que je la trahirai demain. C'est se connaître, et connaître sa faiblesse. Et c'est aimer sa faiblesse.

« Lorsque je suis faible, c'est alors que je suis fort. » Je suis fort parce que je sais alors que *rien* ne soutient la vérité. Dans la faiblesse, je connais ma force possible. Je sais que c'est moi seul qui fais le serment, et qui le défais.

Un homme qui aurait la certitude de ne jamais faillir commettrait *le péché contre l'esprit*. Sa certitude reposerait sur autre chose que l'esprit. Sur le miracle par exemple. Il serait lié par la certitude. Il ne soutiendrait plus la vérité par un acte libre. Il ne serait plus libre.

Aux disciples de Jean qui l'interrogent de la part de leur maître, Jésus dit : « Les aveugles voient, les boiteux marchent, les lépreux sont purifiés, les sourds entendent, les morts sont ressuscités, et l'Evangile est annoncé aux pauvres. » Et il ajoute : « Heureux celui pour qui je ne serai pas une occasion de chute! »

Et Pierre, qui a assisté à tous les miracles, qui a été le témoin de la transfiguration, trahit trois fois. Il n'est pas le premier des apôtres malgré la trahison, mais à cause de la trahison.

Si la vérité commence toujours, nous pouvons dire que la liberté humaine est inscrite dans la Nécessité. Nous avons l'intuition de la liberté divine parce que la liberté humaine est nécessaire. La liberté humaine est infinie, la liberté divine est infinie. Et l'une est la limite de l'autre. Je puis refuser tout, sauf le pouvoir de refuser tout.

C'est pourquoi les connaissants de Dieu disent qu'Il est *jaloux*.

Lorsque Dieu pose le monde hors de Soi, l'Esprit est planant sur les eaux. Il Se contemple dans ce miroir qui est la face de l'abîme. Noire est la face de l'abîme, couverte par la ténèbre. Dieu Se contemple, Il ne Se connaît pas. Car le *pouvoir* de poser le monde hors de Soi n'est pas inclus dans Sa contemplation. Ce pouvoir, Dieu le pose hors de Soi en donnant la liberté à l'homme.

Et Dieu soutient le monde par un acte libre. De même que l'homme a le pouvoir à tout instant de retirer son appui, Dieu a celui de retirer le Sien. Nous savons cependant qu'Il est fidèle : hier fut, demain sera. En cette fidélité consiste ce que les connaissants de Dieu appellent Sa *miséricorde*.

Si, pour Se connaître, pour connaître Sa liberté, Dieu a besoin de l'homme, de la liberté humaine, il faut que l'invention du langage soit un moment nécessaire. Il faut que les Forces aient modelé la substance primordiale en vue de ce moment. C'est lui qui explique le recul des glaciers, la formation des continents, la projection dans l'espace de ce point igné appelé à devenir la terre, la germination des soleils dans les profondeurs de l'étendue, l'expansion des galaxies. *Tout est en train de devenir explicable*. Tout devient explicable à partir de ce moment qui est toujours maintenant. Ainsi, le cosmos est à la fois éternel et temporel.

Sachant cela, les connaissants de Dieu disent que *la parole était au commencement avec Dieu. Tout fut par elle, et sans elle rien ne fut.*

Dans ce contexte, il est littéralement exact que Dieu formule l'interdiction avant que la parole soit inventée. Puisque l'authentique invention de la parole a toujours lieu maintenant, l'interdiction apparaît toujours comme étant au passé. C'est cet arbre qui est là, semblable à tous les autres, cet arbre dont l'aspect chenu témoigne d'un effort millénaire, qui se révèle Arbre de Science.

Et ce sont les mots de tous les jours, les mots que chacun emploie, légers, troubles, glissants, souillés, qu'il ne sait plus employer comme il les employait autrefois, pour séduire, pour dominer, car il ne veut plus séduire, dominer.

III

Tant que le corps est la continuation de l'esprit, Adam est mâle et femelle. Le corps, pour ainsi dire, est transparent; l'homme voit l'âme de la femme, la femme voit l'âme de l'homme. Mais pour cela, il faut que la densité de l'âme soit égale à celle du corps. Si la densité de l'âme diminue, celle du corps augmente et le corps devient opaque. Cette opacification, qui est naissance du réel, est indiquée dans le texte par l'apparition de la *femme.*

« Le Seigneur Dieu fit tomber, sur l'homme, une stupeur, et il dormit; Il prit l'une de ses côtes et, sous elle, Il referma la chair. »

La poitrine est le temple du souffle. Elle est le sanctuaire visible, qui entoure le sanctuaire invisible, où Dieu Se cache. La côte, faisant partie de la charpente du temple, appartient en tant que telle au dedans et au dehors, au dehors par sa forme, au dedans par la dignité que lui communique sa fonction. Dignité grande, puisque l'homme est *âme vive* par le souffle, par cette présence en lui permanente de l'acte qui le crée.

Mais voici que la côte est enlevée de la poitrine, et que la trace de son emplacement est effacée : « Sous elle, Il referma la chair. » Ce qui est effacé, autrement dit, c'est la dignité originelle du corps.

Cela ne signifie pas que la dignité du corps est abolie. Il ne tire plus sa dignité du dedans, il la tire du dehors. La flamme de l'esprit ne l'éclaire plus, il est maintenant dressé dans la flamme du soleil visible. Et cette flamme lui communique une dignité nouvelle, plus grande que la première.

La femme se dresse dans l'espace, elle engendre l'espace. Elle marche sous un ciel immense, elle marche sur une

terre immense, et chacun de ses pas, chacun de ses gestes, chacun de ses regards s'inscrit dans le cercle d'une loi inscrite à son tour dans un cercle plus vaste.

Elle n'est pas seulement dans le monde, elle le suscite, le monde est son prolongement, chaque frisson qui la traverse se propage jusqu'aux limites de l'illimité. Avec le corps, le monde tout entier apparaît.

Et l'énigme. Adam contemple la femme, au delà de la femme il contemple ces perspectives qui se dilatent sans fin, toutes les puissances errantes, visages qui ne sont pas des visages, bras tentaculaires, soupirs, draperies bleues du lointain, ors perdus, mers, montagnes.

Et la femme, en qui l'énigme se condense, est l'*autre*.

Toutefois, Adam reconnaît en elle l'os de ses os, la chair de sa chair. Il sait que le vide qui est en lui est en elle. Incapable de vaincre l'illusion, de se fondre dans la totalité, il voit la femme soumise comme lui à cette illusion. Elle est l'autre, mais elle ne l'est pas absolument, comme le sont astres ou bêtes.

Il est dit que Satan est tombé par orgueil. En effet, *Satan n'a pas de semblable*. Il ne voit dans l'autre que l'autre, l'ennemi. Il est absolument seul. Cette solitude est l'enfer.

Mais l'homme sait que le vide qui est en lui est en l'autre. Ce savoir est comme une main dans la nuit. Ce savoir peut le guider vers le salut. Connaître dans l'autre un sujet, désirer un rapprochement, c'est faire un pas vers la lumière.

Ce n'est cependant qu'un pas. Rien à proprement parler de spirituel n'est impliqué dans le fait qu'Adam a la capacité de voir dans la femme ce qu'il ne voit pas ailleurs.

Sa perception est de toutes parts arrêtée par des surfaces : écorce des arbres, pelage des animaux, plis et replis du terrain, plumage des oiseaux. L'âme qui habite ces êtres divers est inconnue, inconnaissable. L'opacité invincible la recouvre.

Cependant, Adam trouve dans la femme une « aide », un être qui est « comme sa réplique ».

Cela ne signifie pas que sa perception, captive des saillies et des creusements de l'horizon sensible, est dans cette circonstance unique capable de franchir ses limites, de traverser la surface, de pénétrer dans la profondeur.

Parmi la multitude des corps, celui de la femme est le seul qui soit semblable à celui de l'homme. Il conclut de la similitude *extérieure* à la similitude *intérieure*. Adam ne passe pas de l'âme au corps, il passe du corps à l'âme.

Cette notion, que l'âme est semblable parce que le corps est semblable, est très importante. Il paraît nécessairement s'ensuivre qu'un corps humain enferme toujours une âme humaine. Et qu'une âme humaine ou semblable à l'humaine ne peut se loger dans une forme autre que l'humaine.

Ces idées ont comme la pesanteur de l'évidence. Elles semblent inévitables. Idées de pierre grise, elles constituent les soubassements de l'esprit.

Il arrive cependant que l'édifice qui repose sur cette base si ferme soit parcouru d'un frisson. Un craquement est entendu dans les profondeurs. Le sol même de la pensée tremble, se lézarde. Entre les dalles disjointes monte une noirceur, noirceur de gouffre.

Voici l'origine probable de la fascination exercée par les idoles, de ce malaise où la crainte et l'attrait se confondent. Le corps humain est épars dans la Nature, avec un aspect douloureux, aveugle et mêlé à des formes terribles. Et que sont les idoles, sinon des hommes à tête de bête, des bêtes à tête humaine, ou si ce sont des hommes, hommes colosses, dont l'œil sans pupille regarde l'éternel. Ils se tiennent à la lisière de l'effroi, dans un silence. Ils sont l'invisible devenu visible, l'impossible devenu réel. Trop proches de l'homme pour l'ignorer, ils sont encore trop loin de lui pour le comprendre, pour l'aimer.

Le fantôme de même est une conscience humaine, mais enveloppée dans une forme inhumaine, forme changeante, diaphane, crépusculaire et qui agit sur la part humaine, la modifie, la charge de malignité. C'est pour la même raison que les êtres difformes, fous, nains, infirmes, inspirent de l'horreur.

Enfin, l'opinion suivant laquelle une âme semblable à l'humaine a obligatoirement un corps humain est l'une des causes possibles de l'incrédulité.

Dieu est le semblable de l'homme. Mais cette similitude est exclusivement *spirituelle*. Le corps de Dieu est totalement dissemblable du corps humain.

Celui qui passe du corps à l'âme ne voit Dieu que dans l'homme. Il ne nie pas nécessairement l'existence de Dieu. Il est vrai que Dieu est dans l'homme. Mais Dieu est aussi hors de l'homme. Et ceci, nul ne le sait qui passe du corps à l'âme. Si l'on ne le sait pas, on en arrive fatalement à penser que Dieu est un mot superflu.

L'homme qui appelle la vérité dans le verbe abolit la contradiction de la chair et de l'esprit. Il l'abolit pour la maintenir sous la figure de l'apparence. Etant séparé de son corps par l'apparence, son corps est également séparé des autres corps par l'apparence. Il connaît la présence de l'esprit dans les autres corps comme il connaît cette présence dans le sien. La parole ne l'isole plus de l'univers, elle le rattache à l'univers.

Il est légitime alors de dire que son corps véritable est celui de Dieu.

Uni à Dieu par le savoir, il en demeure distinct par la perception. Pour lui, mais pour lui seulement, la similitude est parfaite. Et l'être en qui elle se réalise donne à Dieu le nom sublime. Il Le nomme : Père.

IV

Voici l'instant de la chute. Mais la chute est déjà accomplie, et le geste de la femme n'en est que la confirmation.

L'âme demeure dans l'obscur, puisque la parole est vaine. Elle ne peut se dire, sortir vers le jour, sortir de la caverne. Le mot qui a tel sens pour l'un, a tel autre sens pour l'autre. L'accord pourrait se faire si une définition était concevable. Mais chaque mot est défini au moyen de mots qui ont besoin d'être définis à leur tour. Situation à la fois comique et tragique : humaine.

Or, Adam a le désir de la communication. Cet autre, qui a un corps semblable au sien, il veut savoir s'il est réellement son semblable. S'il l'est, l'altérité est une apparence, il devient possible de parler.

Seule l'*épreuve* paraît offrir une garantie. Hélas, l'autre également croit à la valeur de l'épreuve. L'amant veut par la satisfaction charnelle se libérer du désir, afin de montrer à l'amante que son amour est indépendant du corps. Il demande de se donner à lui pour manifester la spiritualité de l'amour. Et l'amante se dérobe afin de voir si l'élément spirituel survit au refus. L'un poursuit toujours et l'autre fuit toujours, l'un et l'autre à la recherche de la même certitude, sans voir que la communion dont ils rêvent ne peut exister que par la vertu d'un plus haut effort.

Cela ne signifie pas que la communication est impossible. Ce qui est impossible c'est de savoir si elle a lieu. Elle est silencieuse. L'amour est chose nocturne, contact de deux âmes dans l'instant.

Mais le doute plane sur la couche nuptiale. Une ombre amère et glacée tombe de son aile.

Ce qui est sûr, la seule chose qui soit sûre, c'est l'instinct. Cette puissance qui me tourne vers la femme, elle est inscrite dans ma chair. Seul ce qui est inscrit dans ma chair est indubitable. Le désir, mais aussi la peur, la faim. La volonté divine n'est lisible que dans ces mouvements que nulle parole ne vient offusquer.

Cette conviction explique le viol de l'interdit.

Dieu me défend-Il de manger de ce fruit? Qui sait? Il me défend peut-être cet acte afin que je passe outre. Si le fruit était réellement défendu, l'interdiction serait inscrite dans ma chair. Elle aurait la forme, par exemple, d'une insurmontable répugnance. Ou bien les approches de l'Arbre seraient fermées par une haie de flammes. Or, je n'en suis séparé que par la sonorité de quelques mots.

La chute se consomme, maintenant. Si toute parole est menteuse, une souveraine puissance est de ce fait acquise à celle qui est conforme au désir. Le désir est l'expression de la volonté divine, il semble donc que la seule parole

qui ait quelque chance de n'être pas fausse tout à fait soit celle qui se calque sur le désir.

L'interdiction au contraire implique un dépassement de la Nature. Pour cette raison, elle apparaît comme un artifice, quelque chose de faux et de gratuit.

« Mourir! Vous ne mourrez point, car Elohim sait, le jour que vous en mangerez, que vos yeux seront ouverts; et vous serez comme les Elohim, connaissants du bon et du mauvais. »

Toutes les subtilités de la démagogie sont indiquées dans cette phrase.

D'une part, le désir est présenté comme légitime, conforme à la Nécessité — et il est effectivement conforme à la Nécessité, comme tout désir (mais ceci bien sûr le Serpent n'a garde de l'avouer).

D'autre part, l'interdiction repose sur la liberté. Comme elle ne comporte par conséquent aucune motivation discernable, le Serpent a beau jeu de combler cette lacune en supposant à Dieu une motivation ignoble, laquelle, Le soumettant Lui aussi à la Nécessité, Le prive de cette liberté au nom de laquelle Il a prononcé l'interdiction.

La raison pour laquelle Eve est chargée d'accomplir le geste fatal est contenue dans nos observations précédentes. Elle est l'autre, la figure en laquelle se condense l'idée de la séparation. C'est donc par elle que cette idée s'incarne, et c'est cette incarnation que signifie le geste.

Au surplus, elle est, comme Adam, un être libre. Cette liberté, elle ne peut cependant pas plus que lui l'exprimer, ayant elle aussi refusé la parole. Elle ne peut l'exprimer que par sa chair, en se refusant au désir charnel de l'homme. Par ce refus, elle le met à l'épreuve, mais aussi, elle donne au désir une consistance : la forme féminine devient l'image du désir. Donc la femme accomplit le geste où la primauté du désir est affirmée.

« Elle prit de son fruit; elle mangea; elle en donna aussi à son homme avec elle; et il mangea. »

Point de paroles entre eux. Le vol du fruit consomme la destruction du langage. Ce silence supprime l'âme

entité distincte du corps et en même temps achève de séparer le corps de l'homme de celui de la femme.

Je note encore ceci, que si Eve prend le fruit, ce n'est pas uniquement parce que l'Arbre est « bon pour le manger et désirable pour les yeux ». Il est aussi « convoitable, l'Arbre, pour comprendre ».

Cette volonté de comprendre signifie la *conscience de la mort,* de la contradiction qui se manifeste entre l'infini de la pensée et la finitude du corps. La mortalité n'intervient pas après la chute : c'est la chute qui transforme la signification de la mortalité.

V

« Au jour que tu en mangeras, de mort tu mourras. »

Le sens de l'avertissement est clair, maintenant. Le châtiment ne consiste pas dans la perte d'une impensable immortalité corporelle. Le corps est argile avant le péché comme après. Mais l'esprit est séparé du corps par l'épaisseur de la parole. Ecart virtuel, qui ne devient actuel, au sens philosophique du mot, que si Adam assume le paradoxe de sa condition.

Il actualise en effet la séparation en la niant.

Autrement dit, il l'actualise en soutenant par un acte libre la réalité de ce qui le sépare du corps.

Si ce qui l'en sépare est irréel, si la parole n'est rien, il n'est donc séparé de son corps par rien, et la mort du corps est sa mort. Telle est la conséquence du déni de la parole, déni confirmé par la transgression de l'interdit.

Désormais, Adam est un animal parmi les autres, condamné à ne connaître la volonté de Dieu qu'à la manière des animaux, par la pression de la Nécessité, et par la souffrance s'il viole les lois au travers desquelles la Nécessité se manifeste. C'est ce que symbolise d'une part le fait que le Tentateur apparaît sous une forme animale et d'autre part le fait que ce dernier ne connaît Dieu que sous le nom d'Elohim. En ce fait apparaît l'ultime enseignement du texte que nous désirons formuler ici.

Quelle est la justification du châtiment? S'il est vrai que l'interdiction doit être ratifiée par Adam, que la loi n'existe pas si Adam ne la ratifie, il n'en est pas moins vrai que l'homme est chassé de l'Eden avec des paroles terribles :

« Maudit est le sol à cause de toi. Dans la peine, tu en mangeras, tous les jours de ta vie; il te fera germer épine et ronce, et tu mangeras l'herbe des champs.

« A la sueur de tes narines, tu mangeras le pain jusqu'à ton retour vers le sol, car de lui tu fus pris; car poussière tu es, et vers la poussière tu retourneras. »

Il semble donc que l'interdiction soit véritable qu'Adam choisisse ou non de la ratifier. Cependant, les connaissants de Dieu glorifient Sa *justice*.

Qui parle? Voici la question primordiale, qui dissipe toutes les autres. C'est pour l'homme de la vérité que le châtiment existe. Pour lui, l'homme du vide est à la fois le prisonnier et le gardien de sa prison. Il est enfermé à triple tour dans une cellule dont il a la clef dans sa poche. Mais l'homme du vide croit que sa condition est le lot inévitable de tout homme. Il méprise quelque peu l'homme de la vérité, en qui il voit un lâche, un être incapable de considérer lucidement la rigueur du sort. Ainsi, la nature concrète du châtiment est voilée par une image conventionnelle.

« Il rejeta l'homme; et fit demeurer, vers l'orient du jardin d'Eden, les Chérubins et la flamme de l'épée tournoyante, pour garder le chemin de l'Arbre de vie. »

Le contenu de la vérité, c'est la loi divine. Comme il nie la parole, l'homme du vide ignore les lois que la croyance à la vérité permet de connaître. Ces lois ne sont pas naturelles, en ce sens qu'elles sont applicables seulement à l'humanité. C'est en agissant selon ces lois que l'homme manifeste pratiquement la réalité de sa foi.

C'est également à travers ces lois que Dieu donne l'unique preuve de la substantialité de la parole : qui observe ces lois connaît en effet le *bonheur*.

L'homme du vide croit au contraire que ces lois sont abstraites. Il n'imagine pas que la pratique de la vertu soit sa propre récompense. Il cherche à modeler sa conduite sur celle des animaux. Il vit dans l'angoisse, dans l'obsession de la mort, dans la torpeur. Chose terrible, il se figure que cette situation infernale est l'existence de tous.

VI

J'ai dit que l'homme doit assumer le paradoxe de sa condition pour actualiser la séparation de l'esprit et du corps. Mais ce paradoxe se dissipe si l'on se rappelle que la négation comporte un aspect positif. Et l'aspect positif de cet acte se manifeste sitôt que l'on pose la question que je qualifiais il y a un moment de primordiale.

Qui en effet accomplit la négation?

Quand Elie sort de la caverne, qui sort de la caverne? Qui affirme que Dieu est dans le murmure subtil? Qui soutient la vérité de parole? Si l'on répond : « C'est Elie le Thisbite, l'un de ceux qui avaient émigré en Galaad », je poserai de nouveau la question : qui sort de la caverne? Car Dieu est dans le corps d'Elie comme Il est dans la Nature, Il est le souffle, Il est le sang, Il est la chair et l'os. Et voici qu'Il est aussi sa parole, et sa volonté, et cette « ardente jalousie » qui l'anime. Cependant, ce n'est pas Dieu qui sort de la caverne et qui marche à la rencontre de Dieu : c'est Elie.

Quand rien ne sépare plus l'homme de Dieu, alors se montre ce qui le sépare de Dieu. Il a fait l'oblation de la parole. Il ne possède plus rien. Il est identique à Dieu, fondu en Lui, confondu avec Lui. Alors se produit l'illumination.

Identique à Dieu, il reste différent. Car il est un Je, et Dieu est un Je. Ne pouvant plus se déposséder de rien, il découvre cela dont ni Dieu ni lui ne peut le déposséder, et qui est ce Je à l'image du Je divin.

Eve est l'autre extérieur, l'autre engendré par l'opacification de la chair. Dieu est l'autre intérieur, qui Se montre

dans la transparence de l'esprit. Autre par l'apparence, identique par l'essence. Si je suis uni à ma pensée, Dieu est dans la chair et dans le *Je-Suis,* volonté obscure qui œuvre dans l'obscur. Il est Elohim l'inconnu. Si je suis un avec le *Je-Suis,* Il apparaît dans la chair et dans la pensée. Il demeure en moi, dans ma chair et dans ma pensée, comme je demeure en Lui, dans le *Je-Suis.*

La philosophie se tient sur cette rive, au bord des eaux les plus profondes. Elle ne connaît point, elle ne peut connaître Jésus marchant sur les eaux. Pour elle, le *Je-Suis* humain est le *Je-Suis* divin. Et nous resterons avec elle sur cette rive, bien que Jésus marche sur les eaux. Car l'homme est identique à Dieu par le *Je-Suis,* et ceci est la connaissance la plus haute que l'intelligence puisse atteindre sur cette terre, c'est la connaissance du Nom par lequel Dieu Se manifeste à l'homme sur cette terre. Cependant, Jésus marche sur les eaux.

Voici la raison pour laquelle le récit de la tentation et de la chute introduit le sacré Tétragramme. *Je-Suis* est la face que l'Elohim montre à l'homme parce que *Je-Suis* est également la face que l'homme montre à l'Elohim. « Il est devenu comme l'Un de Nous... »

Le Serpent en revanche ignore cette face solaire de l'être et ne peut le désigner que par le vague pluriel des Forces.

Quelques mots de plus sur le châtiment. En violant l'interdiction, Adam devient un animal parmi les autres : si cette proposition était tout à fait vraie, l'histoire humaine serait close : elle commence au contraire. Manger du fruit, c'est violer l'une des lois que l'homme connaît exclusivement à travers la parole. Peu importe laquelle, en définitive. Ce n'est pas ignorer la loi : c'est demander à Dieu de la sanctionner. Si je suis puni, je suis sauvé. Quelle que soit la nature du châtiment, le fait qu'il existe me sauve, sauve la parole. Or ce qui pousse Adam à violer la loi, c'est la souffrance que provoque le sentiment du vide de la parole. Il ne voit pas que cette souffrance *est*

le châtiment. Il ne devient pas plus malheureux en accomplissant la transgression. L'approfondissement du malheur serait une preuve, serait le salut.

Mais justement, *il ne se passe rien*. En mangeant de l'Arbre de Science, l'homme nie la Science. Il découvre que le bien et le mal ne font pas partie des lois extérieures, des lois de la Nature. Et c'est précisément en cela que consiste la connaissance du bien et du mal.

Adam demande à Dieu de Se manifester dans la parole *avec Sa puissance*. C'est demander l'impossible. Que Dieu détruise la parole pour la fonder.

Mais c'est seulement en découvrant que le bien et le mal n'existent pas en dehors de lui que l'homme peut découvrir la signification de sa liberté, comprendre que c'est à lui de les faire exister, de leur donner vie.

Adam ne rentre pas dans le silence, dans l'acceptation passive de la Nécessité et dans la félicité des bêtes dont le voici exclu. Le vide n'est pas résorbé, le langage devient l'instrument de la perdition.

« Maintenant, il ne faut pas qu'il avance la main et qu'il prenne aussi de l'Arbre de vie. » Il ne faut pas qu'Adam cesse de savoir qu'il est mortel, attaché par un lien indestructible au limon originel. Ce savoir tragique est la sauvegarde de l'esprit.

Le savoir de la mort est au principe de toute pensée, angoisse et nuit, mais nuit contenant la possibilité du salut, nuit où brille l'étoile liberté. Cette étoile peut grandir, dissiper toute nuit, si l'homme, accomplissant l'acte de foi, accueille en soi la divinité du verbe.

JANINE ROUBINET

Mémoire

Existe-t-il, le fossé qui pourrait être le lit d'un ancien canal asséché? Ses parois sont verticales, très exactement verticales, sans creux ni bosse ni rature, et très proprement revêtues de gazon. Qui se donne tant de mal pour tant d'inutile perfection? Il est profond, le fossé; personne n'y descend jamais. Le fond en est recouvert de feuilles mortes, d'une couche épaisse à l'œil, et moelleuse, de feuilles mortes qui pourrissent sans servir à rien.

Les rives furent des chemins de halage. Le tapis d'herbe y est si doux et souple que l'on ne peut y garder la plus légère des sandales. Et les arbres qui bordent les deux rives, comme pour servir de garde-fou, — mais ce n'est pas de ce côté-là qu'on risque de tomber — ont plusieurs fois cent ans. Ils se rejoignent là-haut, sur la ligne médiane d'une voûte, et ne laissent voir que des trous de ciel : le soleil s'y glisse, allume des hublots dans la nef, plaque des chimères au sol, éveille des éclairs jaunes au fond du fossé.

Où conduit-elle, cette nef interminable, quand le soleil baisse et que l'ombre monte le long des parois, des parois si exactement verticales, si proprement revêtues de gazon? Ce ne peut être qu'à des ruines. Voici l'écroulement des pierres, installées pour des siècles dans l'ordre

qu'elles se sont choisi, dans leur ordonnance à elles qui ne peut plus servir en rien à personne. Et pourtant...

Il y a des buissons, des fleurs et des arbres qui passent entre les blocs, soulèvent les marches descellées de l'escalier, camouflent l'arc de cette entrée : la plus grosse pierre, au-dessus de la porte, depuis mille ans va tomber. Quand elle tombera, pendant mille ans la terre tremblera...

Après la porte il y a d'autres murailles et d'autres brèches, encore des murailles et encore des brèches... Le temps n'existe plus.

On croit que le temps n'existe plus, mais une ruelle naît brusquement derrière ce pan de mur et va mourir quelque cent pas plus loin : cela se mesure, et cela vit, entre des maisons nées il y a longtemps mais pas mortes encore, avec de vieux pavés ronds bordés de mousse que creusent toujours des pieds et des roues.

Ces roues, ces pieds, il semble qu'ils doivent passer silencieusement entre les façades endormies, un peu comme des souvenirs... Vivent-elles, les fillettes qui accourent, cheveux flottants? Elles dansent et rient, mais ne font pas plus de bruit que les martinets qui commencent leurs jeux du soir. Elles arrivent en vol éparpillé, et se posent toutes ensemble devant la porte basse d'une de ces très vieilles maisons somnolentes. Elles rient et se racontent des histoires, et ce n'est qu'un murmure. Elles attendent.

Le voici. Il remonte les siècles de la ruelle, et son pas sur le pavé ne s'entend pas plus que le claquement mou de la robe noire sur ses jambes. Il s'arrête au milieu des enfants, droit, sombre. Un prêtre. Il ouvre la porte basse : il devra se baisser pour passer. Elles entrent. Il me regarde, et je suis là; fait un geste, et j'entre devant lui.

Le canal, les siècles, les ruines. La plus grosse pierre : quand elle tombera, pendant mille ans la terre tremblera. Cela n'a pas d'importance... Le prêtre essaie des robes à des poupées. Les petites filles l'entourent, se penchent. Il

taille, enroule, drape. Les poupées, bras tendus, se laissent tourner et retourner. Elles ferment les yeux quand on les couche. Le temps n'existe plus.

Elles sont parties, les petites filles. Elles ont laissé poupées et chiffons sur la table. L'homme en noir se lève, si droit, si beau dans sa robe sombre; son regard est comme un point sur un i. Il vient vers moi : je suis encore là. Il me touche. Je sens couler dans ma chair la chaleur de ses mains, dans tout mon être la brûlure de ses yeux. Il me serre contre lui. Le feu prend, le feu me gagne, le feu dévore déjà ma bouche. Je plie... je vais me consumer.

C'est effrayant que le temps n'existe plus, alors je dis NON. Il me lâche. Et je descends les siècles de la ruelle, chancelante, sans oser me retourner.

Pendant mille ans la terre tremblera.

V. P. UNDERWOOD

Rimbald le marin

Pour Rimbaud le poète est surtout *voyant.* A seize ans, dans une célèbre lettre à Paul Demeny, il classait déjà ses devanciers et ses contemporains — Lamartine, Hugo, Musset, Banville, Baudelaire, Verlaine — d'après leur *voyance :* c'est que lui-même était voyant à ses heures, soit naturellement, soit par suite du « dérèglement de tous les sens » obtenu à l'aide de différents poisons, alcools, narcotiques, etc. Est-ce par pure coïncidence que déjà, dans sa *Saison en enfer* imprimée en 1873, il résume la fin de sa vie telle qu'elle se réalisera en 1891?

Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux... J'aurai de l'or... Les femmes soignent ces féroces infirmes retour des pays chauds. Je serai mêlé aux affaires politiques. Sauvé.

Il n'y a pas jusqu'au dernier mot qui n'ait été prophétique — du moins s'il faut en croire le témoignage de sa sœur Isabelle relatif au dernier entretien de l'aumônier avec le poète mourant.

Le prestigieux *Bateau ivre* fut composé peu après la lettre à laquelle nous avons fait allusion. Dans quelle mesure ce poème est-il « voyant »? On sait que, au moment de sa composition, le jeune auteur n'avait pas encore vu la mer. Les critiques ont eu beau jeu de montrer que ce poème est en toute apparence plein de souvenirs livresques : Lucrèce, Chateaubriand, E.-A. Poe, Jules Verne, les revues illustrées. Mais il y a autre chose encore, certaines ressemblances entre le rêve et la réalité ultérieure que l'on appellera si l'on veut, comme dans

le cas du passage de la *Saison en enfer* que nous venons de citer, « coïncidence », ce qui ne ferait que constater une évidence et n'expliquerait pas la mécanique du phénomène.

En septembre 1872, un an après être arrivé à Paris, le manuscrit du *Bateau ivre* en poche, Rimbaud voit pour la première fois, sans doute, la mer en faisant avec Verlaine la traversée Ostende-Douvres. Deux ans plus tard, les demandes d'emploi qu'il insère en novembre 1874 dans le *Times* trahissent son désir de voyager dans les « contrées du Sud ou d'Orient » pareilles à celles qu'avait vues le Bateau ivre. Il lui faudra attendre presque deux ans encore pour quitter « l'Europe aux anciens parapets ». C'est aux frais de l'armée hollandaise, dans laquelle il vient de s'engager, que Rimbaud part le 10 juin 1876 pour Java.

Le poète profite sans doute du voyage, autant que le peut un soldat à bord d'un transport, pour vérifier ses « voyances » d'il y a cinq ans, mais le silence qu'il gardera sur ce voyage militaire fait croire qu'il est moins extraordinaire que ne l'avait été l'aventure poétique. Ce sera probablement le voyage de retour qui correspondra mieux au « dérades » que le collégien avait imaginées autrefois. On n'a pas encore pu reconnaître dans ses écrits des échos incontestables de l'un ou de l'autre voyage, bien qu'il soit tentant de croire que certaines *Illuminations* renferment des détails que le poète n'aurait pu recueillir qu'aux Indes (1). Peut-on en conclure que les préfigurations du *Bateau ivre* paraissaient, au voyageur expérimenté de 1876, satisfaisantes?

Le retour de Java est en tout cas entouré d'énigmes. On raconte depuis longtemps que, arrivé à l'île le 23 juillet, Rimbaud déserte trois semaines après, erre un mois ou deux dans la jungle, finit par devenir manœuvre sur un voilier anglais chargé de sucre qui le promène au Cap de Bonne Espérance, où il faillit faire naufrage, à Sainte-Hélène, au Sénégal, le long des côtes anglaises (méridionales et septentrionales, dit-on d'habitude) et scandinaves, pour le débarquer finalement à Bordeaux, d'où il aurait regagné à pied Charleville et réintégré sa famille le 31 décembre.

Peu à peu, au cours des années, cet itinéraire est devenu, grâce à différents témoignages, moins « ivre », sinon tout à

fait vraisemblable. En 1951 une lettre découverte par M. de Graaf (2), écrite par l'ancien condisciple de Rimbaud, Ernest Delahaye, un mois seulement après la prétendue rentrée du poète à Charleville — donc le document le plus ancien qu'on connaisse sur cet épisode — ajouta de nouvelles stations à l'itinéraire supposé de Rimbaud, et précisa pour son retour une nouvelle date. Le 28 janvier 1877, Delahaye affirmait que son ami venait de rentrer de Java par « le Cap, St-Hélène, Ascension, les Açores, Queenstown, Cork (en Irlande), Liverpool, Le Havre, Paris » et qu'il était à Charleville « depuis le 9 décembre ». Ceci est en contradiction avec les dires d'Isabelle Rimbaud qui déclarera que son frère rentra le jour de la Saint-Sylvestre — mais, recommande Delahaye, « silence sur cela! ».

A première vue, on a peine à croire à ce voyage. Miss Starkie et d'autres ont fait des recherches ardues pour découvrir quel bateau anglais ou autre a pu ramener en Europe l'aventurier. Miss Starkie a constaté qu'un certain *Wandering Chief*, chargé précisément de sucre, quitta Semarang le 30 août, fut près de sombrer au large du Cap, fit escale à Sainte-Hélène et arriva au Havre le 17 décembre, sans jamais approcher de Liverpool. De plus, ayant compulsé les dossiers de tous les hommes d'équipage des sept voiliers anglais qui, partis de Java après le 15 août 1876, parvinrent en Angleterre ou en France avant janvier 1877, Miss Starkie croit pouvoir affirmer que Rimbaud ne fut jamais matelot à bord du *Wandering Chief* ni d'un voilier anglais quelconque (3).

On a donc proposé d'autres bateaux, par exemple le *Léonie* qui arriva effectivement à Liverpool de Java peu avant le 23 décembre et dut faire ensuite le tour de l'Ecosse (par le nord) ou de l'Angleterre par la Manche, la Mer du Nord, pour aboutir à Newcastle. Mais ce vaisseau n'était pas anglais et n'aurait pu promener Rimbaud en Ecosse, en Angleterre, en Scandinavie, comme on l'a raconté, à temps pour qu'il fût à Charleville le 31 décembre. M. van Dam (4) a proposé le *City of Exeter*, parti de Semarang le 17 septembre. Mais ce bateau ne s'aventure pas au Cap, passe à Suez le 1er novembre, gagne Marseille le 15, après quoi il rebrousse chemin pour aller à Constantinople, Odessa, Malte (18 décembre), Anvers. Le

Southern Cross, qu'on a proposé aussi, n'entre pas en ligne de compte puisqu'il gagne Liverpool par Hong-Kong et le Pacifique. On n'a pas encore remarqué le *S. R. Lyman* qui quitta Semarang le 1[er] septembre, arriva à Falmouth (Cornouaille) le 11 décembre, y resta six jours et parvint au Havre le 22. Ce navire ne semble pas avoir subi comme le *Wandering Chief* d'incidents tragiques, mais comme lui il ne fut jamais signalé à Liverpool (5).

Mais du moment qu'on sait que le *Wandering Chief* relâcha à Queenstown (Irlande) le 6 décembre — fait inconnu jusqu'ici — tout s'explique, tout l'itinéraire prêté à Rimbaud par ses amis devient possible, et l'on peut admettre que c'est à bord de ce bâtiment au nom fort symbolique que le poète a vécu le poème qu'il avait imaginé cinq ans plus tôt — le *Wandering Chief* avait même, comme le « pauvre navire » que son compagnon Verlaine avait chanté en 1873, couru « démâté parmi la tempête » (6).

Le *Wandering Chief* fit escale à Sainte-Hélène le 23 octobre 1876, et repartit le même jour. Voici le rapport que l'on expédia à son sujet le 4 novembre de Sainte-Hélène au Lloyd de Londres :

Le Wandering Chief *(capitaine Brown), allant de Semarang à Falmouth, fait savoir que : Le 30 septembre, par* 31° *de latitude sud,* 31° *de longitude est, il essuya un temps très gros, une houle contraire enlevant du pont tout objet mobile et couchant le navire qui resta accoté pendant trente heures, les panneaux et les bouts de vergues à l'eau; on fit tout pour le relever, mais échec complet; il y avait alors deux mètres d'eau dans la cale; on a dû abattre le mât d'artimon et les petit et grand mâts de perroquet. L'eau ayant pénétré dans la cale, une certaine quantité de sucre a été avarié; le navire ne fait pas eau.*

Le 7 décembre suivant, à 7 heures du matin, de Queenstown, on manda de nouveau au Lloyd (ce rapport, communiqué au *Times* du 8, a échappé aux chercheurs) :

Le Wandering Chief *(brit., capitaine Brown) venant de Java, chargé de sucre, est arrivé ici ayant perdu son mât d'artimon et ses petit et grand mâts de perroquet, avec tous agrès.*

Or, le même jour, à la même heure, un ferry quittait Cork à destination de Liverpool, comme cela se faisait tous les deux jours. Cork est à 21 minutes de Queenstown par le chemin de fer, sur le même estuaire (7). On admettra facilement qu'un matelot involontaire, après 98 jours d'un voyage mouvementé sur un bateau malade, sinon ivre, s'empresse de l'abandonner au premier atterrissage européen, pour regagner la patrie où il a l'habitude d'hiverner malgré toutes les incompréhensions. Avec son pécule de matelot et les restes de sa prime hollandaise, il est à même d'abréger cette rentrée. Arrivé à Queenstown le 6, il aurait eu le temps de se renseigner et de s'embarquer très matin à Cork, sur un vapeur, cette fois, qui atteint Liverpool (400 km) le 8 au matin. De Liverpool à Londres, cinq heures de chemin de fer par les meilleurs trains, six heures et quart par les moins rapides. De Londres à Paris par Dieppe (de nuit), dix-huit heures. Il y a même des trains directs de Liverpool à Newhaven, traversant Londres : en prenant celui de midi, le 8, Rimbaud serait arrivé à Newhaven à 9 h. 15 du soir, bien à temps pour prendre le bateau à 1 h. 30. Le train qui assure la correspondance quitte Dieppe à 9 h. 35, et atteint Paris à deux heures de l'après-midi du 9. Selon tous les témoignages, Rimbaud ne fait que « traverser » Paris, toujours habillé en marin anglais. Il a donc juste le temps de faire une apparition... discrète à Charleville le soir du 9, conformément au rapport que fera Delahaye le 28 janvier. Voyage éclair digne de *l'homme aux semelles de vent* que ses amis commencent à désigner ainsi.

Il est évident que si dans l'itinéraire rimbaldien (c'est à ce moment aussi que son ami Germain Nouveau baptise notre poète « Rimbald le Marin ») il faut retenir Liverpool et Dieppe, il convient d'en retrancher Le Havre — à moins qu'il ne faille plutôt retenir Le Havre et supprimer Dieppe. Car Rimbaud avait la possibilité de prendre à Londres le train de Southampton d'où, le 8 à 11 h. 45 du soir, le ferry partait pour Le Havre. Mais par cette route-ci, il n'aurait atteint Paris qu'à 4 h. 30 de l'après-midi suivant — et encore en payant 4 fr. 40 c. de supplément pour prendre un train de première classe : les voyageurs de seconde n'arrivaient dans la capitale qu'à 9 h. 50 du soir, ce qui aurait mis le poète dans l'impossibilité d'arriver

à Charleville le 9 décembre. Mais si Delahaye s'est trompé de date (ce ne serait pas la seule fois) et que Rimbaud soit en réalité parvenu à Charleville le 19 ou le 29, par exemple, on pourrait retenir et Dieppe et Le Havre. Le *Wandering Chief* atteint Le Havre le 17 décembre, et le *S. R. Lyman* le 22. Notre marin, pour rejoindre Paris, a bien pu faire un détour par Dieppe, où il a peut-être *une Raison,* ayant fait plus d'une fois la traversée de la Manche par Dieppe, la moins chère. Et si l'on pense que Rimbaud n'a pas quitté son voilier anglais avant Le Havre, il faut admettre qu'il a pu voir Cork et Liverpool en touriste pendant les six jours que le *Wandering Chief* passa à Queenstown. Il y a même, non loin de Cork, *Charleville* que le « voyageur toqué » a pu visiter par curiosité...

Les autres étapes de son itinéraire, devenu traditionnel parce que lui-même l'a répété, faut-il supposer, à ses amis, sont également admissibles à présent. Le *Wandering Chief* met tout le mois de septembre à naviguer de Semarang à l'endroit où il est sinistré. Remarquons que ce point est à une centaine de kilomètres au sud de Durban, donc à quelque 1.400 kilomètres à l'est du Cap proprement dit. A-t-il vu dans l'intervalle Ceylan, l'Inde, Madagascar? Si le vaisseau sinistré atterrit à Capetown, le fait n'est pas signalé au Lloyd. Il met 23 jours en tout pour se remettre de ses blessures et aller de Durban à Sainte-Hélène, où il déclare que sa destination est Falmouth. Le silence qui s'ensuit dure 44 jours.

Avec une interruption importante. Le 18 novembre, un autre navire hèle le *Wandering Chief* et signalera plus tard cette rencontre au Lloyd. Les deux bateaux sont sous les tropiques, par 19° de latitude nord et 30° de longitude ouest. C'est au milieu de l'Atlantique, loin de la route directe de Sainte-Hélène à Queenstown, mais bien sur celle d'Ascension aux Açores (autres arrêts prétendus de Rimbaud), surtout si l'on compte profiter du suroît et des courants océaniques pour passer par cet archipel avant d'atteindre l'Irlande. Le capitaine Brown navigue déjà sous la longitude des Açores, un peu au nord de la latitude du Cap Vert et du Sénégal, auquel il eût été logique de toucher en venant d'Ascension. Durant les 26 jours séparant cette rencontre du départ de Sainte-Hélène, le *Wandering Chief* aura bien eu le temps de montrer

son pavillon au Sénégal, mais guère au Dahomey — ce dernier arrêt supposé aurait exigé un zigzag vraiment excessif. Admettons donc à présent que Rimbaud a bien pu, comme Delahaye et Verlaine l'ont prétendu à l'époque, « promener sa gueule infecte au Sénégal » (8). On est même presque prêt à croire que le prodige a eu le temps de gagner à la nage, à partir d'un *Wandering Chief* ancré au large, le Cap, Sainte-Hélène, le Sénégal, comme il a été raconté, quitte à rejoindre ce navire vagabond avant qu'il ne mette le cap sur l'arrêt suivant.

Miss Starkie a conclu à l'impossibilité de ce voyage. Elle n'a pu retrouver dans les archives de la marine marchande anglaise le contrat de Rimbaud, orné de sa signature et qui, affirme-t-elle, aurait subsisté infailliblement si le poète s'était embauché effectivement sur le *Wandering Chief* ou un voilier anglais quelconque. Miss Starkie montre ainsi pour l'efficience de l'administration anglaise un respect qui surprend chez une Irlandaise, en même temps qu'elle ne fait pas suffisamment cas de la... prudence du poète. Au moment de s'aboucher, à Semarang, avec un capitaine de vaisseau qui manque de personnel, Rimbaud a des raisons solides pour vouloir donner le change aux autorités de deux nations au moins. Communard, soupçonné de mœurs spéciales, surveillé, en 1872 et en 1873, par les polices française, anglaise, belge, il s'est soustrait au service obligatoire en France (ce sera jusqu'à sa mort une hantise chez lui). En plus, il vient de déserter de l'armée hollandaise, en empochant 300 florins (750 francs or) de prime, et il est toujours en territoire hollandais (son obstination à éviter le service militaire français fait croire que la désertion avait toujours fait partie de ses projets quant à l'armée hollandaise). Ajoutez que c'est un mystificateur fieffé, faussaire à ses heures (rappelons qu'il a déclaré par deux fois, pour obtenir une carte de lecteur au British Museum, en 1873 et en 1874, qu'il n'a pas moins de vingt et un ans — son vingt et unième anniversaire tombe le 20 octobre 1875).

Il est donc improbable au maximum que Rimbaud, à l'île de Java en août 1876, ait signé de son vrai nom un papier quelconque. S'il a signé quelque contrat de marin, c'est certainement sous un nom faux et avec une écriture déguisée — les Hollandais possèdent son dossier avec sa signature habi-

tuelle (9). Il est probable qu'il ne s'est embarqué qu'à la condition expresse de ne pas avoir à signer de papiers — à moins que ce ne soit en voyageur clandestin, comme le héros du roman de Mayne Reid, *A fond de cale*, qu'il a peut-être lu. Cette irrégularité, surtout si le capitaine avait dû embaucher d'autres individus de même caractère, expliquerait suffisamment la précipitation avec laquelle Rimbaud se serait séparé du *Wandering Chief* à Queenstown, avant de toucher quelque port britannique bien contrôlé, et sans attendre la fin prévue du voyage, au Havre ou à Londres : une fois passé le contrôle de Queenstown, il n'avait plus besoin de papiers (les passeports n'étaient pas exigés entre l'Irlande et l'Angleterre, ni entre l'Angleterre et la France). Une présence irrégulière, ou même plusieurs, sur son bâtiment, expliquerait aussi que le capitaine Brown ne se soit pas attardé dans les ports britanniques avant Queenstown : le *Wandering Chief* n'est pas signalé à Capetown, ne s'arrête que quelques heures à Sainte-Hélène. A Queenstown, en Irlande du sud, il ne manquait pas de personnes désireuses de faire bisquer les Anglais. En un mot, l'absence, dans les archives anglaises, de tout document sur le marin Rimbaud, ne doit pas étonner et ne prouve pas qu'il n'a pas servi sur un bateau anglais.

Revenons à Java et aux documents subsistants. D'après le rôle de l'équipage (10), le *Wandering Chief* était arrivé une première fois à Batavia le 23 juin, ayant perdu le 25 mars précédent un matelot tombé à la mer. Le vice-consul anglais de Batavia constate légalement ce décès le 4 juillet, au moment où le vaisseau repart sans que le noyé ait été remplacé (tout remplacement aurait dû être légalisé par le vice-consul sur le même document). A Semarang, le 14 et le 15 juillet, le capitaine Brown congédie son cuisinier et un de ses matelots « pour cause de maladie ». Pendant presque un mois, au cours duquel le *Wandering Chief* atteint Sourabaya, revient à Semarang, important manque de personnel sur ce petit vaisseau de 477 tonnes dont l'effectif n'avait compté, en dehors du capitaine, de deux officiers et d'un mousse de quatorze ans, que sept hommes.

Le 8 août, le capitaine réussit à trouver à Semarang un nouveau cuisinier, un Danois, nommé Hanssen; le 11, un marin

anglais de dix-neuf ans, Edwin Holmes. Le 29, veille du départ définitif du *Wandering Chief*, le vice-consul britannique du port autorise l'engagement de Hanssen, de Holmes et d'un *John Hingston.* Sur le rôle de l'équipage le nom de Hingston est inscrit *après* Hanssen et Holmes, bien que son engagement soit daté de *Batavia, le* 5 *juillet*, c'est-à-dire, plus d'un mois *avant* l'engagement des hommes dont les noms précèdent le sien dans le rôle de l'équipage, mais un jour *après* que le vice-consul de Batavia eut signé ce rôle, où il aurait dû légaliser tout engagement de personnel. Comment expliquer ces irrégularités?

« Hingston » se donne dans le rôle vingt et un ans. C'est l'âge de Rimbaud. A première vue on serait tenté de classer ce nom de *Hingston* avec le *Bomston* fictif de Rousseau. Mais à la différence de Bomston, on le trouve dans l'annuaire du téléphone londonien, répertoire de noms curieux mais qui existent.

L'écriture de la signature que Hingston appose au rôle en quittant Semarang ne ressemble pas beaucoup à celle de Rimbaud. Mais elle ne ressemble pas davantage à celle que le même marin, faut-il croire, inscrit sur la même page en quittant le bord trois ou quatre mois plus tard. Sa première signature est très calligraphique, mais a ceci de particulier que le J de *John,* manquant de queue, ressemble à I. Par contre sa signature finale est arachnéenne, à l'exception du J, très calligraphié, la queue et la boucle ayant été faites, dirait-on, avec une grande application. Dans ces signatures les deux H majuscules diffèrent moins que les J. Les deux t, au moins, ont la même forme, *celle qui prédomine chez Rimbaud à toutes les époques*, à barre longue. L'autre élément commun des deux signatures, plus important encore, c'est qu'elles sont inclinées au même angle, *celui qu'on trouve dans la plupart des manuscrits rimbaldiens* (par exemple, dans les listes de mots étrangers et le poème intitulé *H* (11). Rimbaud et Hingston ont donc en commun au moins l'âge, et l'inclinaison et la variabilité de leur écriture.

Hingston est-il en réalité Rimbaud? Rappelons que les Hollandais recherchaient alors de nombreux déserteurs français, italiens, allemands : on ne voit pas d'Anglais parmi les noms de déserteurs trouvés par M. de Graaf, M. van Dam (12).

Rimbaud, sur un bateau anglais (13) susceptible d'être visité par des patrouilles hollandaises, ne serait-il pas convenu avec son capitaine d'un nom anglais devant figurer dans les papiers officiels? Et si, au lieu de dater son engagement de la fin d'août, *après* sa désertion, on s'était mis d'accord sur le 5 juillet (*avant* la désertion mais *après* le certificat du vice-consul anglais de Batavia), on se serait cru moins exposé aux soupçons hollandais. Un capitaine au long cours en « cueillette » et ayant eu des difficultés de personnel, serait disposé à ne pas inscrire dans des papiers sujets au contrôle des Hollandais le nom d'un déserteur français. On raconte habituellement que sur son voilier, les camarades de Rimbaud lui font cadeau d'un costume de marin anglais pour remplacer le sien « archi-usé dans la brousse ». Mais il a en réalité, s'il déserte le 15 août et qu'il devienne matelot le 29, erré quinze jours au maximum dans l'île (et non pas un mois, comme le prétendait Darzens en 1891, ou deux, comme l'ont raconté d'autres). Son costume anglais n'a-t-il pas été plutôt un élément essentiel de son déguisement, surtout s'il avait dû garder jusque-là une partie de son uniforme hollandais?

D'après le rôle, il n'y eut pas à Queenstown de changement de personnel à bord du *Wandering Chief*. Hingston est un des huit hommes qui auraient quitté le bateau au Havre le 20 décembre. Mais ce ne sera que le 6 janvier, longtemps après que ces hommes se seront dispersés, que le consul britannique du Havre certifie leur départ sur le témoignage, faut-il croire, du capitaine qui (toujours d'après le rôle de l'équipage) reste seul avec trois hommes pour naviguer jusqu'à Londres où il arrive le 11 du mois (14). N'en a-t-il pas engagé d'autres en réalité? Aucun autre ne figure, en tout cas, dans les documents.

Ceux-ci sont pleins, on l'a vu, de lacunes, de points d'interrogation, sinon d'illégalités. Signalons-en d'autres. La loi anglaise prescrit que le journal de bord de tout vaisseau où a lieu un décès soit conservé à perpétuité. Or celui du *Wandering Chief*, où ont dû être enregistrés tous ses abordages, tout incident anormal — tel, par exemple, la découverte de quelque voyageur clandestin — est introuvable dans les archives gouvernementales. Est introuvable également, chez le Registrar General of Shipping and Seamen, toute mention du *S. R. Lyman* qui, parti

de Semarang deux jours après le *Wandering Chief*, arrive au Havre cinq jours après lui. Ces faits, ainsi que l'arrivée du *S. R. Lyman* à Falmouth le 11 décembre, sont pourtant consignés au Lloyd; le *Times* du 13 décembre rapporte aussi l'arrivée à Falmouth le 11 d'un *S. R. Lymace* (sic). Le témoignage des documents officiels, même en notre ère bureaucratique, est donc loin d'être sûr. Que dire de nos connaissances sur des personnages et des événements autrement importants que les vagabondages de Rimbaud, et où des volontés interviennent pour fausser l'histoire et fourvoyer les nations?

La coïncidence de l'itinéraire que le *Wandering Chief* termina au Havre le 17 décembre 1876, avec celui que Delahaye prêtait à son ami le 28 janvier suivant, est des plus frappantes. Il est évidemment impossible que Rimbaud, s'il s'est vraiment montré à Charleville le 9 décembre, soit resté à bord du *Wandering Chief* jusqu'à son mouillage au Havre. Mais en supposant que Delahaye ne se trompe pas de date, et que les autres témoins aient raison en substituant, dans l'itinéraire rimbaldien, Dieppe au Havre, la mention erronée (si elle est erronée) du Havre, peut s'expliquer par le fait que Rimbaud aurait nommé à certains amis ce dernier port comme destination française de son bateau anglais, sans nécessairement vouloir dire que c'est là que lui-même a débarqué. La confusion, dans des nouvelles transmises par ouï-dire, eût été facile.

Si au contraire Delahaye s'est trompé de date et que celle, traditionnelle, du 31 décembre soit exacte, le poète a pu rester à bord de son voilier jusqu'au Havre, pour réintégrer Charleville moins précipitamment.

Dans le cas où l'on n'accepte pas que ce soit le *Wandering Chief* qui le ramène en Europe, comment expliquer les coïncidences que nous avons relevées? Le problématique *S. R. Lyman* a-t-il suivi, avec Rimbaud à son bord, le même itinéraire que le *Wandering Chief*, et essuyé la même tempête près du Cap, mais sans en parler au Lloyd? Les péripéties du *Wandering Chief* ont-elles été partagées par un troisième voilier anglais qui aurait échappé non seulement aux tentacules administratifs mais encore au Lloyd? Rimbaud, marin sur un autre navire, aurait-il pu imaginer l'itinéraire exact que suivait dans le même temps le *Wandering Chief?* Aurait-il rencontré, au port où il

débarqua, ou ailleurs, quelque marin, quelque passager, quelque autre déserteur rapatrié à bord du *Wandering Chief*, et dont il aurait raconté à ses amis les aventures à la place des siennes? Ou encore, a-t-il simplement gagné son passage en surnombre (il n'aurait guère pu le payer), s'embarquant à la dernière heure le 30 août sur le *Wandering Chief* et ne signant pas de papiers?

Le plus simple serait de conclure que ses amis ont bien détaillé la route du *Wandering Chief* parce qu'elle fut celle du poète. Il avait enfin vu de ses yeux les « archipels » et les « péninsules » dont il avait rêvé en 1871. Les « Péninsules démarrées » du *Bateau ivre* sont-elles même Sumatra, Java, qui, par rapport à la péninsule malaise, auraient bien pu suggérer cette expression au collégien étudiant la carte de ces régions? En traversant deux océans il vit certainement des « léviathans », si l'on entend par ce mot des baleines (ni Jules Verne, ni Victor Hugo, ni la Bible, « sources » possibles du mot, ne précise la nature exacte de ces monstres) et toutes les faunes et les flores exotiques qu'il avait rêvées jadis. « La tempête a béni » de fait, en septembre 1876, les « réveils maritimes » de quelqu'un qui ne fut pas éloigné de devenir un « noyé pensif » comme un de ses prédécesseurs sur ce bord. Et a-t-on le droit de parler de simple imagination, ou de coïncidence, lorsqu'on voit le poète de seize ans écrire :

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sûres
L'eau verte pénétra ma coque de sapin?

Avait-il eu quelque prescience d'une cale pleine de sucre où, le 30 septembre 1876, l'eau de mer devait pénétrer et dissoudre une partie de la cargaison?

Les poètes (et les autres humains) subissent-ils seulement des événements que pourtant ils sont capables, à certains moments, d'entrevoir d'avance? Est-ce qu'ils les appellent, les moulent par leurs désirs et leurs craintes, autant que par l'action? Qu'un jeune fanatique du « moderne », c'est-à-dire du scientisme matérialiste de 1870, ait posé de telles questions en s'apercevant que « la science ne va pas assez vite pour nous », c'est déjà bien extraordinaire. S'il n'y a jamais donné de réponse explicite, c'est sans doute parce que chez lui, comme chez la plupart d'entre nous, le matérialisme conquérant boucha

vite l'« apparence de soupirail » qui éclaira par moment son adolescence. Chacun tirera de la mince œuvre de Rimbaud et de son existence abrégée les réponses *implicites* qu'il pourra.

Notes

(1) Voir, par exemple, *Démocratie, Enfance II* et *l'Enigme des Illuminations,* art. de M. Antoine Adam dans la *Rev. des Sciences humaines,* 1950, p. 222.

(2) Même revue, 1951, p. 327.

(3) *Arthur Rimbaud,* Londres, 1947, p. 322.

(4) D'après D. de Graaf, art. cité, p. 329.

(5) Les archives du Lloyd de Londres ont fourni ces précisions inédites et celles qu'on va lire, sur le *S. R. Lyman,* le *Wandering Chief* et les autres vaisseaux anglais.

(6) *Birds in the Night* (*Romances sans Paroles*).

(7) Nos précisions sur les trains et les bateaux proviennent du *Bradshaw's Monthly Railway Guide*, décembre 1876.

(8) Cf. Verlaine, *Vieux Coppées* V (*Œ. complètes*, N.R.F., p. 779); Delahaye, dessins joints à ses lettres à Verlaine, in *Autour de Verlaine et de Rimbaud*, p. p. J.-M. Carré, 1949, pp. 50-54, 11-13.

(9) M. de Graaf a reproduit son registre matricule conservé à Bandoung (*Arthur Rimbaud homme de lettres*, 1948, p. 136).

(10) Conservé au General Register of Shipping and Seamen, Cardiff. Nous remercions M. le Registrar General d'avoir bien voulu mettre ce document à notre disposition à Londres.

(11) Voir les reproductions données par M. H. de Bouillane de Lacoste (*Rimbaud et le problème des « Illuminations »*, pp. 117, 119, 123, 125, 167). Le J de la ligne 6 de la p. 167, et celui de *Jésus* (p. 160, ligne 10) sont ceux qui, dans les reproductions du livre de M. Lacoste, ressemblent le plus au J de la seconde signature de Hingston. Les t ayant la même forme que ceux de Hingston sont très nombreux aussi à la p. 167 de ce livre, surtout dans les deux *Hortense* (*H*, lignes 1, 8).

(12) *Arthur Rimbaud homme de lettres,* p. 151, n. 8.

(13) A rigoureusement parler, il est écossais, son port d'attache étant Banff (côte orientale, sur le Moray Firth). Le propriétaire est un M. William Kinloch, de Kingston-on-Spey, près Banff. Le capitaine Brown, et la majeure partie de son équipage, sont Ecossais aussi, sans doute, puisque domiciliés en Ecosse d'après leur dossier.

(14) Le voyage termine au début de février à South Shields (nord-est de l'Angleterre) où il avait commencé le 15 février 1876. Au départ on avait certifié (sur le rôle de l'équipage) qu'il durerait probablement trois ans. Quels facteurs ont fait changer ce projet? Notons aussi qu'à Sainte-Hélène et au navire qu'il croise le 18 novembre, le capitaine Brown déclare que sa destination est Falmouth. En fait le *Wandering Chief* n'est pas signalé à Falmouth durant son voyage de Queenstown (12 décembre), au Havre (17 décembre) et n'aurait guère eu le temps de s'y arrêter. Encore des décalages entre les documents et les faits.

CHRISTIAN DAVID

La voix blanche

ENNUAGÉ

Calme désert blanc d'oubli
Je fuis l'ombre qui me suit
Et lointaine est ma peine
Derrière la haie
Une enfant sauvage
Mord des baies amères

Notre navire est en cendres
Je ne crois plus aux images

Arbres fragiles
Qu'un peu de vent varie
Je suis votre égal
Faiblement fraternel

CHUTES

O vie belle qui t'étoiles
Un vent violent nous secoue
Retournons aux clairières abandonnées

Pâle et que la nuit affaiblit
Grise et longue

Une fleur immense dans le souvenir
Se balance
De loin en loin de grands arbres tombent
Tombent ainsi qu'un rêveur

La chute est longue
Nous tombons et l'oubli vient

Formes humaines
Etoiles à quatre branches
Où est votre soleil

Le sable fin fuse et frise
Et fume l'écume

Au creux d'une grande main noire
Le temps la peur nous balancent

Vagues chacune un adieu
Un baiser pourpre sur le sable

Une femme sur la dune fait adieu
Puis va rejoindre les oiseaux

Les amants se font et se défont
Comme les nuages sans cesse
Au vent de leur amour

Des pas sonnaient clair sur le pavé noir

L'argenterie des rêves
Les masques les mains noueuses
L'eau étrange des larmes
Songez-y mal-aimants mal-aimés
O promeneurs beaux cygnes
Voguant vers le cataclysme

Délire blanc des chutes
Blocs coupants sanglants

Rayons brisés pensées éclatées
Verre rouge des luttes mortelles
Des mains mutilées tombent
Oiseaux blessés
Une femme se réveille
Qui murmure bonjour mon amour
Et s'écrase fleur piétinée
Les rocs s'entre-choquent
Les beaux cygnes où sont-ils
Réveille-toi nous tombons
Les étoiles tournent s'éteignent
Un phare s'écroule dans la mer
Les montagnes les seins les dentelles
Les saphirs les parfums les nuages
Gravitent autour du soleil
Mais voici le rivage de ton sourire
Pli imperceptible à l'horizon.

ÉTENDARD

A l'angle du jour neuf
Congé à l'étau à la hache

Demain mon double est veuf
Je tisse je tresse j'arrache
Des décombres le souvenir laineux

Une aube d'aiguilles tranquilles
Va me vêtir de labeur agile
Et voici la fin du temps caverneux

Je pense je penche mais je sors
De la nuit venimeuse

Le voile sur mes terres spongieuses
L'oubli sur mes froids corridors

Rouez rayons du vouloir solaire
En rosace par dessus le présent vorace

Qu'éclate enfin ce cœur de verre
Jaloux du vent fugueur qui le vide embrasse.

PROFIL

Masqué casqué
Rongé d'attente
Prêt à la fuite
Sur le tranchant du jour

N'étaient ces lointains clairsemés
La neige et sa semblance fascinée...

Or tôt vont-ils se clore
Les cils
Sur la triste moire

Ou par l'orient d'un regard
Nier ce noir delta?

ALORS

Famine sur la désolée
Famine sur la martelée

Vacille la tuméfiée
Agonise l'excoriée

S'involue létal
Le grand geste cyclique

A jamais le sol oblique
A jamais la mer étale

Mutité cœur du monde
Par notre main percé.

HENRIETTE PSICHARI

L'enfant, martyr de la mine

1864, les *Contes à Ninon,* premier volume d'Emile Zola. A cette date, les aventures irréelles ne plaisaient plus. Les contrebandiers d'Opéra-Comique de Mérimée, les villageois faussement heureux de George Sand lassaient ou agaçaient le lecteur. Les écrivains, d'ailleurs, avaient réagi : l'étalage des mots savants et l'érudition de *Salammbô* avaient appris au public que le fait historiquement exact ne diminue en rien la valeur d'un roman. On voulut du vrai, du réel ou du moins il fallait que le roman en eût l'apparence. De cette tendance nouvelle est venu pour une bonne part le triomphe de Zola. Le romancier qui peut nommer les centaines d'espèces de fleurs du Paradou (1), qui fait pénétrer le lecteur dans le maquis des transactions boursières (2) ou qui consacre vingt pages à décrire une exposition de blanc sans confondre la cretonne avec le plumetis (3), éblouit par sa science. A-t-il donc chez lui toute une bibliothèque ou bien lance-t-il chaque jour une escouade d'enquêteurs à la recherche de telle ou telle technique? Ni l'un ni l'autre. Nous savons maintenant comment Zola travaillait et qu'il se renseignait par lui-même, « sur le tas » pourrait-on dire. Et vite.

Le meilleur exemple de la minutieuse prospection à laquelle Zola se livre est fourni par *Germinal.* Ce roman colossal — non par le nombre de pages mais par le sujet traité — repose sur une enquête de deux semaines aux mines d'Anzin. De même, *Lourdes* est né d'un voyage-éclair au pays des apparitions et une semaine passée à Sedan en

avril 1891 a suffi à Zola pour établir la stratégie de *La Débâcle*.

Ce n'est pas tout, il est vrai. Il y a les livres consultés. Pour *Germinal*, on en a dénombré une dizaine; il y a aussi une masse de détails concernant les grèves qui ont été piqués dans la *Gazette des Tribunaux* des années 70 à 80. Rien dans tout cela qui ressemble à des statistiques démographiques, à des courbes de production, à des textes de lois, tous ouvrages qui n'existaient en cette fin du XIXe siècle que sous forme de rapports enfouis dans les archives des compagnies minières, inconsultables.

Comment Zola s'est-il débrouillé pour faire œuvre « scientifique », ce à quoi il tenait par-dessus tout? Quelle est dans ses romans la part du vrai et du faux? A quel moment de la confection d'un livre la transposition se fait-elle chez lui entre la froideur des faits et la chaleur du cœur? Enfin, l'exagération — qui va quelquefois jusqu'à l'invraisemblance — a-t-elle une part voulue dans le développement d'une thèse?

Un petit garçon chétif, ignorant, vicieux...

Il n'est pas nécessaire pour répondre à ces questions — fort imbriquées l'une dans l'autre — d'embrasser l'œuvre entière de Zola car il a peu changé ses méthodes de travail et l'accumulation des exemples aboutirait à des redites. Un seul volume : *Germinal* et, dans ce volume trois rôles d'enfants : Jeanlin et ses deux acolytes suffiront à notre analyse.

Ce Jeanlin est un acteur secondaire du drame de la mine et le lecteur peut fort bien ne pas se souvenir de lui. Rappelons en quelques mots sa courte épopée.

Jeanlin Maheu, au début du roman, a onze ans, il est le troisième enfant des Maheu qui en ont sept. C'est un petit garçon chétif, ignorant, vicieux; il joue le rôle de chef de bande des enfants des corons et débauche tour à tour Bébert douze ans et Lydie dix ans. Jeanlin est galibot, c'est-à-dire qu'il travaille au fond de la mine; il pousse les

berlines chargées de charbon jusqu'au plan incliné. Dès le début du livre, un éboulement le laisse infirme. A la fin, il commet un crime : Jeanlin tue un des soldats qui ont été envoyés par les autorités contre les grévistes.

Ce bref résumé suffit à montrer que Zola, pour camper un personnage qui ait toutes les apparences de la réalité, est obligé d'accumuler les détails précis et d'aborder une série de questions dont la plus importante est la condition de travail des enfants dans les mines. Viennent ensuite des points de vue secondaires, accrochés au premier : maladies, nourriture, hygiène, instruction, moralité...

A 554 mètres sous terre

A quatre heures du matin, c'est le réveil chez les Maheu. Catherine (quinze ans) est chargée de faire lever ceux de la maisonnée qui, avec elle, partent à la fosse. Jeanlin a froid, il se pelotonne dans son lit. « Il était si petit, les membres grêles... son masque de singe blafard et crêpu, troué de ses yeux verts, élargi par ses grandes oreilles, pâlissait de la rage d'être faible. » En chemin; pour aller au Vorreux [la fosse] on rencontre Lydie et plus loin Bébert, puis tous, les enfants, les jeunes, les adultes s'entassent dans les cages, on descend à 554 mètres sous terre et on fait encore deux kilomètres de galeries pour arriver à l'endroit où l'on pioche. Jeanlin, lui, n'a pas de pioche. Sur les rails, passe un gros cheval blanc attelé à un train de berlines. « Sur la première, tenant les guides, Bébert est assis, tandis que Jeanlin, les poings appuyés au bord de la dernière, court pieds nus. » Lydie aussi pousse sa berline « malgré ses bras de poupée ». Les galibots piétinent dans une boue noire car l'humidité suinte de partout, Lydie est éreintée « pareille à une maigre fourmi noire en lutte contre un fardeau trop lourd ». Et tout à coup, la fillette n'en peut plus, elle quitte le train de berlines dix minutes avant l'heure, ce pourquoi elle est giflée par son père en arrivant sur le carreau de la fosse.

Se peut-il vraiment qu'un tel tableau soit exact? Au

milieu du XIXe siècle, dans un pays civilisé, en était-on arrivé à ce degré d'exploitation de l'enfant? Les lois répondent.

De 1802 à 1874

L'Angleterre a précédé la France dans la réglementation du travail des enfants. Mince progrès pourtant que celui obtenu par Robert Peel en 1802 : la loi nouvelle fixait le travail des apprentis à douze heures effectives sur lesquelles devait être pris le temps de l'instruction élémentaire et aucun travail ne pouvait leur être demandé entre 9 heures du soir et 6 heures du matin. La loi, il est vrai, s'améliorait en 1819 et surtout s'étendait à ceux qui n'étaient pas encore apprentis. On arrivait ainsi à la journée de onze heures et demie pour les apprentis de treize à dix-huit ans et à la journée de huit heures pour les enfants de huit à treize ans.

Il fallut attendre quarante ans pour que la France se penche sur un problème aussi simplement humain, en retard sur ce point, non seulement sur l'Angleterre, mais sur la Prusse, l'Autriche et la Bavière. La loi votée en France en 1841 admit que, de huit à douze ans, on ne pouvait demander à l'enfant plus de huit heures de travail sur vingt-quatre et de douze à seize, pas plus de douze heures — et encore s'agissait-il des « manufactures, usines et ateliers à moteur mécanique ». Quant au travail de nuit, il n'était autorisé pour les enfants qu'après treize ans et — grande magnanimité — deux heures de nuit étaient comptées pour trois quant au salaire. Du travail souterrain, il n'était pas question. Comment aurait-il pu être contrôlé puisque l'inspection du travail des enfants n'existait pas?

De longues années passèrent, n'amenant aucune amélioration. Enfin, en 1874, les enfants bénéficièrent du grand mouvement social qui devait aboutir à l'instruction obligatoire. La loi du 19 mai, déjà, interdisait de faire travailler dans les « mines, minières et carrières » des enfants de

moins de treize ans, sauf s'ils étaient munis du certificat d'études et d'un certificat d'aptitude physique délivré par un médecin. Autre interdiction : les femmes et les filles ne pouvaient être employées au travaux souterrains.

La loi de 1874 admettait cependant le travail des enfants de dix à douze ans, mais à mi-temps seulement et dans les manufactures.

Pas d'autre loi concernant le travail des enfants jusqu'en 1893; par conséquent — puisque *Germinal* se passe en 1866 — c'est sous le régime légal de 1841 que se déroule le roman. Or, ni la loi de 1841, ni celle de 1874 (elle a pu influencer Zola qui écrivait en 1885) n'étaient appliquées. Elles demeuraient lettre morte. Les mineurs eux-mêmes les connaissaient-ils? C'est peu probable puisque, à l'époque, ni syndicat organisé, ni journaux, ni délégués ne tenaient les mineurs au courant de leurs droits. L'enfant Janlin, Bébert, Lydie et même Catherine la hercheuse (qui n'a que quinze ans), passant douze heures par jour à six cents mètres sous terre, c'est historiquement vrai bien que juridiquement inexact. Ici le romancir, pour être réaliste, doit tenir compte davantage des coutumes que des textes imprimés. C'est ce qu'a fait Zola.

L'enfant, source de profit

Un autre élément, exact et fort bien mis en lumière par Zola, intervient alors dans cette question du travail de l'enfant. Si le romancier insiste sur la vie souterraine des enfants, ce n'est pas pour apitoyer le lecteur. *Germinal* est une œuvre vigoureuse d'où toute « larme à l'œil » est bannie; d'ailleurs, nous le verrons, les enfants de *Germinal* ne sont rien moins que sympathiques. Mais il fallait révéler cette vérité que les parents étaient les premiers coupables de l'exploitation de l'enfant. Bien sûr, le mal venait des bas salaires, de l'absence de retraites légales, allocations, indemnités pour accidents du travail, mots alors totalement inconnus (4). Il n'en est pas moins vrai que dans une famille où l'enfant ne travaille pas, on meurt de faim.

Sur ce point, Zola est d'accord avec *les Cahiers de doléances des mineurs français* (5) (où il a puisé un grand nombre de détails chiffrés). « Si faible que puisse être la rémunération de l'enfant, écrit un mineur, elle dépasse la moyenne de 89 centimes, ressource additionnelle précieuse. » Levasseur dans son *Histoire des classes ouvrières* raconte que dans les manufactures de coton, on voyait « des enfants de six et cinq ans passer quatorze et quinze heures consécutives à rattacher des fils et tomber épuisés sur le métier ». Quant à Jules Simon, il remarque qu'un enfant de six ans « peut bobiner et à huit ans entrer dans une fabrique ». Et il ajoute « Avec quelle impatience les parents attendent l'âge fixé pour entrer dans la manufacture! » Les observations de Zola, bien que se rapportant seulement à la mine, aboutissent à peu de chose près à la même certitude : on fait travailler le jeune enfant à cause du manque de ressources des parents.

Lorsque le fils aîné de la famille Maheu veut se marier avec une femme dont il a déjà deux enfants, c'est une catastrophe : « Il nous a coûté, n'est-ce pas, dit la mère, et bien, il faut qu'il nous rende avant de s'embarrasser d'une femme. » Un jour, Jeanlin s'échappe de la mine, « tire une bordée » avec Bébert et Lydie; voilà un jour de paie perdue : sa mère lui donne une fessée magistrale devant la marmaille du coron, terrorisée. « Avait-on jamais vu ça? des enfants qui coûtaient depuis leur naissance, ils devaient rapporter maintenant... » Le pire arrive enfin : Catherine quitte sa famille pour vivre avec un mineur. Fureur du père qui veut gifler l'homme, fureur de la mère contre « cette garce de Catherine » qui va porter l'argent de ses journées à un homme qui n'en a pas besoin. On ne se réconciliera jamais avec Catherine.

Les notes prises par Zola à Anzin, du moins celles qui ont été publiées par Ph. Van Tieghem (6), insistent à plusieurs reprises sur cette obligation pécuniaire pour la classe ouvrière de transformer les enfants en source de profit. Il donne comme exemple « un ménage qui a deux enfants, une fille de dix-huit ans et un garçon de huit ans, tous deux travaillent à la mine. Mais la fille se met avec

un galant et le petit est estropié. Voilà la famille qui va crever de faim » et il note encore : « colère de la mère contre ses enfants quand ils ne peuvent plus travailler ou qu'ils portent l'argent ailleurs. L'aisance qui s'en va ». Impossible sur ce point de taxer Zola d'exagération comme on l'a fait trop souvent, ces exemples sont pris sur le vif.

Pourquoi ne vont-ils pas à l'école?

S'il n'y a nulle exagération dans l'observation de cette attitude familiale, Zola, pour charger davantage la noirceur des parents de Jeanlin, se laisse entraîner à des contradictions. D'abord, aucun enfant dans la famille Maheu ne va à l'école. Il en existe une pourtant dans le village de Montsou (on sait que Montsou, c'est Anzin) : « Le coron entier était réveillé, des bandes d'enfants s'en allaient à l'école, avec le bruit traînard de leurs galoches. » Le même matin, à onze heures : « A côté, à l'école, on entendait la voix ânonnante des enfants », enfin, midi sonne « on entendit les galoches des gamins qui sortaient de l'école ». Certes, en un temps où la fréquentation scolaire n'était pas surveillée, les familles en prenaient à leur aise, mais il est tout de même étrange que Jeanlin et sa bande de chenapans puissent impunément manquer l'école. D'autant plus étrange que l'idée de l'instruction n'a pas été absente des observations de Zola.

En effet, il note au cours de son enquête : « Les gamins roulent jusqu'à cinq ou six ans dans les jupes de leur mère. Ensuite, ils vont à l'école jusqu'à dix ans. » Or, pas trace de scolarité non seulement chez Jeanlin, Lydie, Bébert, mais chez Alzire (neuf ans) et Lénore (six ans), autres enfant des Maheu.

Cette carence que l'on constate chez tous les enfants qui jouent un rôle dans *Germinal* n'est nullement impossible à la lettre, car enfin, en 1865, le nombre d'enfants complètement privés d'instruction s'élevait à 600 000 et rien ne s'oppose à ce que justement les enfants que Zola met en scène soient compris dans ce chiffre. N'oublions pas

toutefois que les moindres traits, les plus courtes répliques répondent chez Zola à une silhouette bien définie de chacun de ses personnages. Or pour ceux-ci (les enfants), il fallait qu'ils soient ignorants, chapardeurs, débauchés, vicieux, donc ne subissant à aucun degré l'influence de l'école. Un note très brève l'indique : « Les trois enfants [Jeanlin, Lydie et Bébert] posent toute la question de l'instruction. » Or l'école est là, à côté, mais eux qui n'y vont pas sont « victimes de leur milieu » d'où les drames qui s'ensuivent : misère, révolte, crime, catastrophe. Le tableau qui représenterait des enfants sages, instruits, appliqués eût été en contradiction avec les théories sociales de Zola.

De mal en pis

Ah! non, Zola n'a pas cherché à rendre sympathiques les enfants qu'il met en scène. Il a rompu avec la sentimentalité bébête de l'enfant sans défaut qui inonde de sa fadeur la majorité des romans de l'époque. La charge, ici, est tout de même un peu dure. Physiquement, d'abord : « Enfants pitoyables, avec leur chair de cire, la dégénérescence qui les rapetissait, rongés d'anémie, d'une laideur triste de meurt-de-faim... » (ceux qu'il décrit ainsi, pourtant, ne sont pas encore à la mine). La faim des gosses revient aussi souvent que le leitmotiv de la mauvaise santé : « Lénore et Henri se battaient pour manger des pelures [de pommes de terre] tombées... » Jeanlin et ses camarades mangent sans pain toutes sortes d'herbes laiteuses, avalent crus les poissons pris dans la vase du canal, arrachent une morue séchée à l'étal de l'épicière. C'est une bande de vauriens qui fait la terreur du pays. Jeanlin en est le chef, méchant, autoritaire, obligeant Lydie à voler sa mère et Bébert à lui remettre le butin des chapardages « heureux encore si le capitaine [Jeanlin] ne le giflait pas pour garder le tout ». Il y a pire : ce Jeanlin est un vicieux, précocement averti par la promiscuité des corons, il se roule avec Lydie sur le terril « jouant pendant des heures

à des jeux de petits chiens vicieux ». On chercherait en vain une trace de bons sentiments chez ces gamins, tous insolents, dévoyés, cyniques; rossés copieusement, il est vrai, quand ils sont surpris. A-t-on pour eux quelque pitié? Pas même. Lorsque Jeanlin, remonté de la mine sur un brancard après avoir été écrasé par un éboulement, sort de son évanouissement, il entend sa mère qui s'écrie en colère : « Les deux jambes cassées, mon Dieu, qu'est-ce qu'on veut que j'en fasse? » Désormais l'enfant est de trop, il rapporte moins qu'avant, les 50 francs de pension (par an), parcimonieusement accordés par la Compagnie, ne comblent pas la perte du salaire, Jeanlin est perdu pour la moralité, pour la gentillesse. On se demande alors pourquoi, boitant mais guéri, on n'envoie pas Jeanlin à l'école? Cela eût dérangé la thèse de Zola : il ne peut y avoir de bienfait d'aucune sorte dans de telles vies. Tout va de mal en pis jusqu'à ce que la conscience la plus élémentaire s'abolisse chez l'enfant : « Sautant sur les épaules du soldat, il lui enfonce dans la gorge un couteau grand ouvert. » A Etienne Lantier qui l'interroge : « Pourquoi as-tu fait cela? Jeanlin répond : « Je ne sais pas, j'en avais envie. »

Trop de détails irréels!

Zola a-t-il vu de telles choses? a-t-il surpris de tels propos lorsque, guidé par le député socialiste Giard, il courait la région d'Anzin? Le plan détaillé de *Germinal* que Zola a appelé *L'ébauche de Germinal* (7) montre bien que dès qu'il s'agit d'un être humain et non plus d'un fait, l'imaginatif a primauté sur le réel. Ainsi dans *L'ébauche* il marque par divers détails la volonté de forcer la note, tant pis pour l'exactitude que, d'autres fois, il serre de près. Voici quelques exemples de scènes projetées par Zola : pendant la grève le petit estropié [Jeanlin] volerait dans le garde-manger de la direction; « il serait ivre-mort tous les soirs » — « quand il a tué le soldat, il le traîne, râlant, jusqu'à la fosse Réquillart, fosse abandonnée où il

le jette vivant encore » — « Je le ferai [Jeanlin] mangé de syphilis, pourrissant la petite [Lydie] qui pourrait en crever à la fin ». Dans le roman, tout baisse d'un ton comme s'il ne voulait pas outrepasser la vérité, à laquelle il ne se gêne pas, ailleurs, pour faire mainte entorse. Zola est à la fois emporté par le romanesque et ligoté par le réalisme. « Description courte et exacte », exige-t-il de lui-même lorsqu'il veut nous mener à Réquillart où Jeanlin a caché le cadavre du soldat. Or, dans la version définitive, cette description n'est ni courte ni exacte, elle est invraisemblable. Un enfant infirme, comme Jeanlin, ne peut chaque soir « se pendre aux racines du sorbier, se laisser tomber sans peur pour atteindre l'échelle dont la plupart des échelons sont pourris... » Il lui faut ensuite « supporter la chaleur suffocante du goyot », accomplir cent vingt mètres d'une descente dangereuse et enfin glisser à plat ventre pendant un quart de lieue entre les parois resserrées de la galerie avant de découvrir « la caverne scélérate remplie de rapines ». Une chose manque dans ce palais où l'on couche « dans un excellent grand lit de foin » et où l'on fait ripaille, c'est la lumière. Jeanlin n'a pu voler à l'épicier qu'une seule chandelle et il faut l'économiser.

Pour défier le vraisemblable, Zola ne souffle mot ni de la remontée quotidienne du fond de ce gouffre à la surface de la terre (on l'imagine pour le malheureux Jeanlin fort difficile), ni de l'inquiétude des parents de voir disparaître toutes les nuits trois enfants, si vauriens soient-ils. Mais Zola s'explique : « Je voulais faire de mon petit estropié un criminel; il résumerait les vices fatals, le produit du salariat sous terre. » Alors, pour arriver à cette démonstration tous les traits excessifs sont bons. Reste à savoir si en restant plus près du plausible, on n'obtiendrait pas une impression plus profonde.

Le réel et l'imaginaire

Si l'on étudiait un à un tous les personnages de *Germinal,* on en trouverait bien peu que le lecteur puisse approcher sans quelque réticence. Et cela, aussi bien parmi les acteurs bourgeois du drame, les gros bonnets de la Compacher sans quelque réticence. Et cela, aussi bien parmi les population des corons. La pire des femmes est la Maheude, mère de Jeanlin, dont nous avons relaté le cynisme. Aux dernières pages du roman, elle se montre plus cruelle que jamais. Elle réussit, après la grève, à faire de nouveau embaucher Jeanlin; il gagne un franc par jour à « nettoyer » sur le carreau de la fosse des blocs de houille. Il travaille assis par terre, au milieu d'un nuage de poussière noire. Lénore et Henri seront bientôt en âge de gagner, eux aussi : « Que veux-tu? dit la Maheude à Etienne, eux après les autres. Tous y ont laissé leur peau; c'est leur tour. »

Si l'on passait en revue tous les épisodes romanesques de *Germinal* on en trouverait bien peu où le possible ne soit surpassé par l'impossible. Lorsque le vieux Bonnerot, plus qu'à moitié paralysé, quitte tout à coup le fauteuil où il est cloué pour étrangler la jeune et jolie fille d'un des gros actionnaires de la Compagnie; lorsque le corps de l'épicier Maigrat est mutilé par les femmes en furie et qu'il s'ensuit une promenade tragique et scandaleuse à travers les corons (8); lorsque le cadavre de Chaval, tué par Etienne pendant l'inondation de la mine revient, porté par le flot, s'interposer entre Etienne et Catherine, on se croirait à l'Ambigu.

C'est précisément de la juxtaposition d'une outrance peu commune et d'un réalisme suraigu (description de la mine, salaires, maladies, nourriture, logement...) que l'on peut cerner chez Zola les contours du réel et de l'imaginaire. Deux courants se dessinent : celui du technicien, du spécialiste qui se veut disciple de Claude Bernard; dans *Germinal* cet apport peut être considéré comme solide et

rigoureux. L'autre courant c'est celui de l'artiste, de l'homme passionné, dominé et même débordé : 1° par ses théories de l'hérédité; 2° par la pitié qu'il ressent devant le malheur; 3° par le sentiment inné chez lui de la justice sociale.

Zola s'est expliqué tout au long de son œuvre sur cet absolu : l'hérédité, qu'il estime fatale, inguérissable, contre laquelle il n'y a rien à faire. La chose a été trop étudiée pour qu'on ait à y revenir. Quant à sa pitié, il veut la cacher, il se donne des airs de savant sceptique et froid, et puis, tout à coup, il confie : « On m'accuse de mensonges sur de pauvres gens qui ont rempli mes yeux de larmes (9). »

Après avoir couru tout le jour les corons et les réunions dans le pays noir, glacé par le vent de février, Zola écrit le soir *L'ébauche de Germinal.* Il campe ses personnages minutieusement, les uns après les autres, il les « pose » comme il dit. « Pour obtenir un gros effet, écrit-il, il faut que les oppositions soient nettes et poussées au summum de l'intensité. » Et comme chez lui le naturalisme n'a pas chassé le romantisme, il pousse tant et si bien « au summum de l'intensité » qu'il en arrive à déconsidérer ceux justement qu'il voulait sauver.

On sait que les républicains, en particulier Ranc et Floquet, après *L'Assommoir,* prétendirent que le roman était une calomnie dirigée contre le prolétariat, tandis que Guesde défendit Zola, le louant d'avoir présenté les ouvriers tels qu'ils étaient à la fin de l'Empire, « écrasés par un lourd atavisme, abrutis par l'excès de labeur, entraînés à l'alcoolisme par le sur-travail ».

C'est peut-être pour répondre à cette discussion que dans *Germinal* Zola fait un pas de plus. Les ouvriers ne sont plus abrutis comme dans *L'Assommoir;* ils ont du courage, l'instinct de la lutte, la conscience de leurs droits. Ici, l'imagination, l'affectivité du romancier s'appuient sur le sens de la justice sociale qui devait quelques années plus tard le lancer dans l'Affaire Dreyfus. L'évolution s'affirme et Jeanlin y a sa part. Petit personnage secondaire, il a secoué le cœur de Zola au point que, pour mieux

prouver l'injustice de sa pauvre condition, il en a fait un monstre. Anatole France a bien défini la gamme de sentiments qui anime Zola lorsqu'il a dit en parlant de lui : « Il n'a pas réussi à étouffer sa robuste imagination (10). » C'est juste. Zola n'y a pas réussi mais c'est fort heureux car il est le premier et peut-être le seul qui ait bâti son œuvre sur l'alliance du vrai et de l'imaginaire.

(1) *La Faute de l'abbé Mouret.*
(2) *L'Argent.*
(3) *Au bonheur des dames.*
(4) La loi sur les accidents du travail est de 1898, celle sur les retraites ouvrières est de 1910.
(5) Ces cahiers sont les doléances des mineurs de la Loire en 1883.
(6) *Germinal* (Les cours de la Sorbonne), 1954.
(7) Le manuscrit de *L'ébauche de Germinal* est à la Bibliothèque nationale. Il a été publié par Ph. Van Tieghem, ouvr. cité.
(8) Pareillement, il est vrai, la tête de l'ingénieur Watrin fut promenée au bout d'une pique, mais c'était pendant la grève de Decazeville, en janvier 1886, donc après la publication de *Germinal.*
(9) *Le Figaro,* 5 avril 1885.
(10) *Le Temps,* 6 mars 1887.

MERCVRIALE

LETTRES . ACTUALITÉ

CLAUDE SIMON : « LA ROUTE DES FLANDRES » — Le roman, chez Mme Nathalie Sarraute ou chez M. Robbe-Grillet, semble avoir abouti, par les voies différentes du subjectivisme et du matérialisme, dans une impasse. Tous les deux ont proclamé la mort de l'homme, l'un en l'éliminant d'un monde désormais restitué à sa stérilité minérale, à sa neutralité, l'autre, en le réduisant à sa cellule originelle, en le ramenant à l'infusoire. Au point où ils en sont, il n'y a plus pour eux que retournement ou ressassement. Au contraire, si le roman peut évoluer et se transformer, si le roman est véritablement « nouveau », c'est chez M. Michel Butor ou chez M. Claude Simon. Chez M. Robbe-Grillet, en effet, Flaubert, asphyxié par la prolifération de la matière, agonise, chez Mme Sarraute, Dostoïevsky achève de se dissoudre. Mais M. Butor qui s'applique à « vivre intelligemment » a introduit dans un univers en débandade le principe organisateur de sa réflexion. Cet humaniste, cet homme du XVI[e] siècle ne renonce ni à la notion, ni à l'empire de l'homme, il veut enrichir celle-ci, étendre celui-là. Seulement, le découvreur d'amériques, le prospecteur qu'il y a en lui reste un professeur et même parfois un « rhétoriqueur ». Il est trop savant. Le roman moderne, a-t-il écrit, « doit évoluer vers une forme nouvelle de poésie épique et didactique ». M. Butor est plus didactique qu'épique. S'il écrit une épopée, ce sera celle du savoir humain. Il peut être notre Lucrèce. Mais il ne faudrait pas qu'il recommence Bouvard et Pécuchet. M. Claude Simon, lui, recommence la Genèse. Il écrit une épopée à l'état pur. Il reprend tout à l'origine, le monde, l'homme, le roman. L'avenir, incontestablement, est à lui.

Mais, pour sa Genèse, M. Claude Simon a tout de même l'expérience de l'Apocalypse. Dans son œuvre, si un monde naît du chaos, un autre vient de s'y abîmer. Stendhal écrivait, on le sait, qu'on ne

le comprendrait bien qu'en 1885. Peut-être ne comprendra-t-on bien M. Claude Simon, si du moins l'on peut s'en souvenir, qu'en 1985, lorsque le déluge, que l'on nous prépare, aura dévasté la terre et que, quelque part, sur la lune rêvée par M. Robbe-Grillet, une autre humanité recommencera à tâtonner? M. Claude Simon a, pour lui, l'avenir; seulement, ce sera dans un autre monde. Il est en avance d'un cycle sur l'histoire de l'univers.

Le Vent et *L'Herbe* sont, dans l'œuvre de M. Claude Simon, des romans de l'ère postdiluvienne. Les eaux, après le cataclysme, se retirent. La matière n'est plus que boue. L'homme, immergé en elle, essaie de s'en dégager. Dans *L'Herbe*, il remonte à sa surface comme un « nageur », « il traverse, écrit M. Claude Simon, des couches successives de plus en plus lumineuses, reprend conscience de son poids ». C'est « comme si la terre sous lui se reconstituait ». Et, dans *Le Vent*, on sent poindre « l'irrésistible recommencement », battre « la pulsation mystérieuse, majestueuse, féerique ». C'est, dit M. Simon, « quelque chose de semblable à ce qui force les jeunes pousses à sortir, tend, balancés sans cesse dans le vent, les fragiles, turgescents et impérieux bourgeons ». L'homme, un peu assommé, s'avance alors dans le temps, il va faire connaissance avec le monde. Tout, autour de lui, n'est qu' « incohérence, juxtaposition brutale, apparemment absurde de sensations, d'images, de paroles, d'actes ». Il voit mal, entend mal, ne comprend pas du tout. Mais, peu à peu, à la manière d'un amnésique, il reconstitue ce qui s'est passé, il découvre l'intelligence, la mémoire, bientôt la logique et il supplée aux défaillances de la sensation par l'imagination, il bouche les trous de la vie par le récit, déjà, il invente, en tout cas il a remis en ordre le puzzle dans lequel il était perdu, la figure brisée, éclatée, pulvérisée du monde, il en a recollé les morceaux. Tout est, à nouveau «reformé, indestructible », pris dans le mortier des mots « destinés à durer plus longtemps que le temps ».

La Route des Flandres (1), le dernier roman de M. Claude Simon, appartiendrait plutôt à l'ère antédiluvienne de l'œuvre. Tout le processus de la fin des temps y est, en effet, décrit et il est résumé dans une phrase qui, pour être la dernière du livre, doit avoir son importance. C'est celle-ci : « le monde arrêté, figé, s'effrite, se dépiaute, s'écroule peu à peu par morceaux comme une bâtisse abandonnée, inutilisable, livrée à l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps ». Dans cet éboulement universel, deux soldats, vaincus de la guerre de 1940, assistent, sans comprendre, derrière les fils de fer barbelés de leur camp, à la déroute, non seule-

1. Editions de Minuit.

ment des éléments mais des idées et des hommes. Le soleil s'est éteint : on est au fond de la nuit, corps et membres entassés, emmêlés dans une chambrée de stalag ou dans un train de déportation. La pluie ne cesse de tomber : elle sape jusqu'aux assises du sol. Et les insectes grignotent les monuments de la civilisation. Et les régiments, sur la route, sont entraînés dans la débâcle de la matière, dans le défilé du Temps en retraite. M. Claude Simon évoque « une foule de fantômes s'avançant tous à la même imperceptible vitesse comme un cortège de mannequins oscillant par saccades sur leurs socles, uniformément englobés dans cette épaisseur glauque ». Au bord du fossé, un cheval est en train de mourir et déjà, il est happé, dévoré par la terre, il s'engloutit en elle. Tout est absorbé de la sorte par le néant. Le monde a éclaté dans une conflagration d'images, de sons, de couleurs. Il n'est plus que cimetière. Un crépuscule, comme un suaire, le recouvre. Une même couleur brunâtre, celle de la moisissure, va, désormais, confondre et annuler toutes choses.

Pourtant, deux voix rôdent à la recherche l'une de l'autre. Ce sont celles des deux soldats : un peu balbutiantes, elles se répondent à travers le silence, elles échangent des souvenirs, des chimères, des obsessions, elles essayent de reconstituer une histoire qui s'est passée, ou qui est peut-être imaginée, qui appartient en tout cas au domaine perdu de la vie. Les scènes ainsi évoquées ou rêvées viennent se superposer, se mélanger sur le même plan, sur la même surface comme sur une palette. Le temps est aboli, mais l'espace, par fragments, se reconstitue. « Le paysage un moment brisé, fracassé, dissocié en une multitude incohérente d'éclats, écrit M. Claude Simon, se reforme, le bleu, le vert, le noir se regroupent, se coagulent, s'ordonnent. » Le cheval dévoré par la terre est une des images-clés de *La Route des Flandres*. Les noces de l'homme et de la femme en sont une autre. Entre ces funérailles et ces épousailles, le monde est entraîné dans le cycle éternel des effondrements et des recommencements, des desséchement et des bourgeonnements, des pourrissements et des germinations. M. Claude Simon, même lorsqu'il est happé dans le tourbillon de la mort, reste obsédé par la vie.

On a tort de comparer aussi bien M. Claude Simon à Proust. Proust soustrait à la mort des fragments d'existence, il fixe, il immobilise, il épingle. *La Recherche du temps perdu* est un herbier. M. Claude Simon ne met pas la vie en planches, il ne collectionne pas des instants privilégiés. La vie, pour lui, comme pour Virginia Woolf, est un « courant continu ». Mais, alors que Virginia Woolf veut éliminer de ce courant ce qui est déchet, M. Claude Simon y précipite et y brasse vigoureusement tous les éléments indifférenciés de la matière, alors que Virginia Woolf veut exprimer de chaque mot sa signification

la plus totale et la plus pure à la fois. M. Claude Simon mêle les mots dans la pâte de sa phrase, en fait un mortier bien épais pour y prendre et y solidifier la vie. « Mon roman tourne à l'élégie », écrivait la plaintive Virginia. Le roman de Claude Simon tourne à l'épopée. C'est l'épopée d'un bâtisseur. Déjà, M. Michel Butor essaie de dresser, dans son œuvre, une Tour de Babel. C'est la Grande Muraille de Chine que M. Claude Simon, à travers ses mots pressés et rangés, déroule devant nous.

Philippe Sénart.

Le Sourire, par **Yves Régnier**; in-16, 192 p., 6,75 NF (Grasset). — Le roman (vaudrait-il mieux l'appeler conte, ou poème?) commence par une recherche tâtonnante. Ainsi, dès la troisième page, vous titubez dans une phrase de vingt-cinq ou même trente-deux lignes; « donner et retenir ne vaut », c'est un axiome que M. Yves Régnier n'admettrait pas parmi les règles de sa rhétorique : très soucieux au contraire de reprendre aussitôt les deux tiers de ce qu'il vient de donner, pour loyalement mettre le lecteur en garde contre les malentendus. Mêmes précautions lorsqu'il s'agit de présenter des êtres, des choses, des faits. Après quoi le roman progresse régulièrement vers sa propre grâce et son propre charme, qui sont extrêmes. Imaginez, si vous voulez, une sorte de Dhôtel, mais plus dépouillé (ou moins justement compensé?), et où la vérité, au lieu de rencontrer la réalité au point du miracle, l'emporte très décidément sur elle.

La Poursuite, par **Jacques Neubourg**, 248 pages in-8 soleil, 11,40 NF. (Ed. Julliard). — Un homme qui vénère l'amour, qui y croit comme à un pouvoir surhumain de métamorphose, l'acte de chair étant aussi pour lui un acte d'âme, aime une femme qui méprise l'amour, qui se méfie de son propre corps, qui n'aspire qu'au confort. Unis par leurs différences, ces amants souffrent tout au long d'une interminable liaison d'une incessante confrontation de l'extase avec le bonheur, de la nostalgie avec le présent, de l'esprit conscient de la mort, et pour cela même vivant, avec la nature qui s'ignorant mortelle, est en réalité déjà morte. Mal construit et quelquefois mal écrit, ce roman est un curieux mélange de scènes naturalistes et de considérations psychanalytiques et philosophiques, de subtilités intellectuelles greffées sur l'expérience amoureuse la plus crue et la plus humiliante. L'auteur nous administre la preuve qu'à laver son linge sale en public on peut aller fort loin. En effet, le personnage de Marie-Thérèse qui nous donne à voir que la femme d'aujourd'hui c'est toujours l'éternel féminin est un monstre inquiétant, enjôleur, obsédant de présence, qui ne s'oublie pas. — Georges P.

La côte sauvage, par **Jean-René Huguenin**, 13×18,5 cm, 192 p. (Le Seuil). — C'est très sympathique (et je n'exclus pas du mot la nuance de traîtrise qu'il comporte). L'auteur a vingt-quatre ans; génération dont on dirait qu'elle se pique d'écrire proprement : il y a donc beaucoup à attendre d'elle. Mais il faut mûrir. Cette chronique d'un été breton tient un peu du « Grand Meaulnes », un peu du « Blé en herbe ». Amour qui n'ose se dessiner entre frère et sœur. L'âge incertain qui est entre l'adolescence et la jeunesse. Mais la ligne du récit, elle aussi, est incertaine, et trébuchante. Réduit d'un bon tiers, le roman aurait mieux accusé la fine qualité de son charme triste. — S. C.

POÉSIE

POETES DU SILENCE, DE L'IMAGE ET DU VERBE. — « Explications ou bien regard (1). » Ce titre à la fois curieusement didactique et énigmatique du recueil de Jean Tortel me semble bien situer la volonté de raison gardée au cours et au cœur du mystère poétique, volonté qui caractérise l'art et le chant de M. Tortel. D'où nait le poème sinon d'abord du regard sur le monde? Et n'est-il pas tentative de possession du monde à travers ce regard originel, puis à travers les mots qui s'efforcent de prolonger indéfiniment — et d'une certaine manière d'expliquer — ce regard aussi éphémère qu'inexplicable.

La poésie moderne a tendu à faire du poème un art poétique — un art poétique de l'impossible et nécessaire possession du monde —, le sujet privilégié du poème devenant le poème lui-même. Ainsi le recueil entier de Jean Tortel est-il art poétique, exercice de la poésie. Pour cet adepte de la raison, mais de la raison ardente, la poésie paraît être le seul mystère, et c'est un mystère transparent lié à l'ineffable saveur de la vie. De poème en poème, de poème-explication en poème-regard, le livre cerne toujours de plus en plus près ce mystère qui à la fin ramené à son irréductible source se confond avec l'infranchissable secret qu'est pour soi-même un être. Cette quête va de l'homme à l'homme, d'une conception noble, lucide, courageuse et modeste de l'homme, à une reconnaissance finale, de raison en raison, de parole en parole, de lumière en lumière, d'une nuit et d'un silence intérieurs auxquels ni la pensée, ni le regard, ni le mot n'ont accès. Cet humanisme est un antiromantisme, il se fonde sur une poésie qui est « amour et science », qui connaît ses limites — les nôtres — et dans cette mesure, de son pouvoir, accueille la fierté, l'émerveillement, mais non l'orgueil, de recréer le monde par le langage, de le recréer en respectant les données du réel et leurs analogies :

> Une flamme inconnue surgit
> Je nomme à mon gré sa couleur
> La flamme est verte si je veux
> Qu'elle se couche et se transforme en feuille.

On voit ainsi le refus de tout prestige non fondé, de toute mystification verbale en même temps que la conscience des dons exaltants du langage.

(1) Jean Tortel : *Explication ou bien regard* (Editions Mermod, Lausanne, Collection du Bouquet).

Quasi silence et quasi reconnue
La voix de qui profère lentement
Mais sans orgueil des phrases surprenantes

Cette voix se contente de peu d'images et de thèmes sans cesse repris. Les fruits, les feuilles, le vert, l'orage, les ténèbres et la figure ensoleillée du poème liminaire inspireront les poèmes des deux premières parties du livre et reparaîtront souvent par la suite. Un univers de vergers, de fontaines, qui garde la trace et la mesure de l'homme nous accueille, il est le lieu du bonheur comme le poème celui de la grâce. Cet univers comme ce poème ont pour frontières l'inhumain, le chaos, la mort.

On ne peut dire au-delà
De ciel noir. Ciel impossible.
Quand la lumière est ténèbres
Le langage est renversé
. . . .
Les limites sont atteintes
Où le poète inutile
Cède au langage commun.

Ainsi la mission de la poésie n'est-elle pas, selon Jean Tortel, d'évoquer ce qui n'a pas de nom, ce qui est ténèbre, elle est au contraire d'ajouter à la clarté : « Dans le sens de la lumière le langage n'est pas arrêté. » Pourtant le poète s'il sait que l'obscur, l'incommunicable est sa frontière, sait aussi que c'est au-delà de cette frontière, dans la nuit qu'il ne peut ni exprimer ni explorer, que se fomente le poème futur. C'est de l'ombre que le poète « remonte en parlant », ou encore : « il faut avoir le courage — de dire je sur la ligne de l'ombre ». Jean Tortel est conscient à chaque vers de cette essentielle ambiguïté, sa voix naît de l'ombre mais elle chante le jour; de même il fait à merveille sentir le rapport amoureux du poète au poème, mais l'amour ne naît point sur commande : « Sans désir pas de poème. — Quand je le désire lui — peut s'abstenir, être absent — Comme une fille pareille — à sa bouche beaucoup trop rose. — Mon désir ne les crée pas. »

Quand la grâce est là, quand le poème comble l'attente de qui en lui-même l'appelait, alors apparaît un univers transparent comme l'eau, pur comme la jeunesse; les mots disent plus qu'ils ne sont : le mot « rose » devient plus que lui-même et plus que la rose; le poème qui est regard et langage ajoute à la présence du monde. La force de Jean Tortel est de nous donner tellement avec le minimum d'images, d'atteindre les vraies richesses par une pauvreté volontaire, à la fois modeste et fière.

Et pour dire qu'elle est belle
Parler de lumière verte
. . . .
Je suis pauvre mais le plus riche
Peu de gens possèdent ma joie.

C'est à une sagesse, à la fois haute et simple, que nous conduit cette poésie tour à tour austère et d'une extrême grâce. Elle qui chante la beauté, l'éclat d'une journée humaine, ne dissimule pas pour autant la blessure inhérente à l'être :

Il n'est pas de chair sans souillure
Pas de geste sans tremblement
Le jour où toute peur s'apaise
Il ne reste plus que mourir.

De l'été à l'hiver se poursuit la méditation située dans un temps et une lumière qui sont de l'ordre spirituel comme de l'ordre physique. Le poète va vers toujours plus d'abstraction, s'efforçant de cerner au plus près le secret qui le fait poète, et le poème préfigure son visage futur, le visage qu'il portait en lui comme un feu de lui ignoré.

Contestation et amour du poème, contestation et respect de l'homme sont au cœur du beau livre de Jean Tortel.

Mais ces noirs graffiti
Sont les restes d'un feu

●

Pour Jean Tortel l'origine ne se confond point avec le verbe : « Silence encore une fois — Au début de tout... » murmure-t-il. Je me demande si Jean Follain souscrirait à cette affirmation; peut-être dirait-il plutôt : « Image encore une fois — Au début de tout... » Oui, une image dans le silence, une image immobile comme l'éternité mais qui porterait en germe toutes les images à venir, colorées, belles et déchirantes, éphémères et pourtant marquées chacune au sceau de cette éternité où brillait l'image mère. Le nouveau livre de Jean Follain : « Des heures (2) », nous offre moins, malgré son titre, le passage du temps, charriant ses clartés et ses ombres, qu'un archipel d'instants, chacun fixé sous le regard magique du poète (magique à moins que ce ne soit la magie de l'image élue qu'il reflète?), regard fascinant fasciné qui ne joue pas sur le monde présent mais sur celui de la mémoire. L'art de

Follain est de résurgence, de résurrection, il fait rejaillir un monde qui n'est plus, il saisit à travers le souvenir, dans le moment même où il naissait, un univers réduit à l'état d'image, c'est-à-dire, semble-t-il, à son essence même. On songe à une quête proustienne mais qui, au lieu de suivre la musique ininterrompue de la mémoire, jalonnerait de visions à la fois précises et fantastiques le domaine retrouvé.

Voici donc ces paysages plus réels que la réalité quotidienne, plus rêvés que le songe, les voici, immobiles, sereins au moment où quelque drame va éclater qui les brisera. Ici les couleurs, les saveurs, les chants et les travaux de la vie sont peints d'une main à la fois savante et familière, mais, plus encore que ces qualités irremplaçables d'un instant, c'est une attente qui est rendue infiniment sensible : attente d'on ne sait quoi de terrible et de doux. Sous la grâce du trait et de la nuance, un fond tragique est prêt à sourdre. Les choses qui jouent les premiers rôles guettent elles aussi; c'est la venue de l'homme, on n'en doute pas, qu'elles annoncent car il faut sa présence pour « que vibre mieux... l'instant pur... ». Mais l'homme, quand enfin il entre dans le tableau, que pressent-il, qu'annonce-t-il à son tour par sa seule présence, par sa seule ombre? Le cœur est comme surpris entre ses pulsations, le souffle suspendu, le regard pris entre deux battements de paupières, et pourtant quel poids exerce le sang, quelle sensualité heureuse ou tragique agrandit à l'infini ces « instantanés » minuscules et profonds!

Le poète nous donne à voir une parcelle de temps, et il lui suffit de la charger de peu de signes pour que nous devinions derrière elle le reste du village, le monde entier, toute une vie. C'est encore une terre de paysans, d'artisans, une terre d'autrefois que nous montre Jean Follain; ces personnages, André Dhotel nous convierait à les suivre tout au long d'une destinée humble et romanesque, tandis qu'ici un seul geste, un seul regard, une seule attente nous les livrent et en même temps nous livrent à eux. Plus rarement le poète fait appel à une intrusion du fantastique; ce frère de Chardin se rapproche soudain de Jérôme Bosch. Mais quel que soit l'éclairage choisi, celui du jour paisible ou celui d'un inquiet crépuscule, la vision possède toujours la même intensité et le même pathétique.

Que ce soit une certaine violence, l'étrangeté, l'angoisse ou au contraire l'instant le plus banal qu'il évoque, Jean Follain ne fait appel qu'à la même forme brève, tassée et tendre. Jamais il n'élève la voix et, dans cette mesure, il lui suffit d'un froncement du langage, si j'ose dire, d'une nuance dans la clarté ou dans l'ombre pour faire basculer, selon son vœu, le monde dans un malheur, une violence ou un désir sacrés.

Une des démarches familières du poète est de faire contraster dans le même poème, sans explication ni transition, deux univers différents : là une femme et des enfants, ailleurs une bête et un homme, ailleurs encore des promesses de meurtre dans un décor de paix. D'un tel heurt naît cette tension intime qui donne tant de force et, en quelque sorte, d'ampleur en puissance, à ces courts et calmes poèmes. Veut-on des exemples?

« L'épaulette et la baïonnette — du militaire hagard — s'inscrivent dans cette soirée — à douceur surprenante »
Autre constraste aussi simple que poétique, celui des artisans, des animaux sacrifiés et des belles, en un mot de la pauvreté, de la mort, de l'amour et du luxe.

> Les gantiers travaillent
> la peau de chevreaux chastes
> pour celles qui dans la nuit
> écartent les branchages
> en cassant les ramilles.

Puisque l'image féminine apparaît, soulignons son importance dans cette œuvre où le visage, le corps, les atours de la femme hantent, de leur présence ou de leur nostalgie, la plupart des poèmes. Cette image est presque toujours liée à l'idée d'un bonheur chaleureux, je dirais volontiers que la chair est comme l'esprit de cette poésie, comme un parfum entêtant et pourtant si léger, comme la vapeur et le vertige d'un alcool. Et la femme paraît consciente et inquiète de cette beauté qu'elle porte semblable à un don, à un message dont le sens lui demeure inconnu : « Ouvrière rêveuse — mais comme effrayée — de sa beauté ardente... — ses épaules avenantes — frémissent d'être. »

C'est par l'acuité du regard, semble-t-il — regard si intense qu'il immobilise, au fond du souvenir, la vie qu'il capte comme celle qui le soutient — que le poète donne à son œuvre son allure enchantée et non par l'éclat ou la musique des mots. Ce n'est point là le rythme ou le chant qui comptent; les textes pour la plupart sont sans rimes, sans assonances; brefs ils se composent de dix à quinze vers de cinq, six ou sept syllabes en général qui, par leur débit haché ralentissent paradoxalement l'éclosion totale du poème.

En chacun des tableaux familiers l'imminence du mystère est extrême. Cette alliance du quotidien et de l'énigme me semble le caractère majeur de cette poésie. Plusieurs des poèmes assemblés paraissent nous proposer au-delà d'eux-mêmes une figure de l'art poétique. Que ce soit : « Cette distillation — dans les alambics de cuivre rouge sous l'ombrage — chez les propriétaires — fait

resurgir un monde à vif — où la rouille mord... » ou bien encore : « Un malade fixe — d'un long regard — une goutte d'eau — portant le reflet — d'un fin paysage — quelque peu avant — que la nuit ne vienne — en ce lieu du monde — où de beaux yeux voient — un instant loin. »

La poésie de Jean Follain est bien distillation d'une image dans l'alambic sans fin de la mémoire, d' « un instant loin » auquel la distance du temps donne une infinie nostalgie, un aspect inaccessible et préservé tout en accentuant l'obsédante précision. Ce minuscule et prodigieux trésor s'inscrit dans la clarté d'une goutte d'eau ou d'alcool, d'une larme, d'un miroir, qui sont autant d'analogies de l'œil. Car ce que l'œil un jour a vu devient cet œil même et par lui le corps, la chair, le sang et le temps du poète.

●

De Gaston Bachelard à Raymond Queneau, d'André Frénaud à Giuseppe Ungaretti, nous étions quelques-uns à savoir quel vrai poète est Jean Lescure. Mais jusqu'alors, le fondateur de la revue « Messages », le subtil critique de l'art contemporain, ne confiait ses poèmes qu'à de rares éditions; ainsi demeuraient-ils quasi secrets. Leur recueil, sous le simple titre de « Treize poèmes » (3), vient enfin confirmer aux yeux de tous ce que seul un groupe élu connaissait : l'extrême qualité d'une écriture qui allie une ardeur et une transparence raciniennes à la conscience des plus modernes conquêtes du langage, qu'elles aient été celle de Mallarmé ou de Valéry, qu'elles soient celles d'Eluard ou de Queneau.

Si Tortel est poète du silence, Follain de l'image, Jean Lescure le sera du verbe, lui à qui l'histoire littéraire de ce temps devra savoir gré d'avoir suscité une attention passionnée à l'expérience poétique du langage.

Ce qui captive d'abord dans les « Treize poèmes », c'est la fluidité, la musique, l'égale lumière de la langue, comme si un jour sans pièges ni menaces, une eau limpide et lisse baignaient chaque page, chaque strophe, chaque vers. Un peu plus d'approche et voilà que cette transparence se révèle celle d'un secret, pareille à la transparence d'un cristal, d'une vitre si purs qu'on s'étonne de s'y heurter, de ne pouvoir immédiatement atteindre le trésor ou le ciel perçus dans et à travers eux. Cependant si les chemins, les échos, les appels, les énigmes que récèlent les vers ne se livrent que lentement, l'évi-

(2) Jean Follain : *Des Heures* (Edit. Gallimard).
(3) Jean Lescure : *Treize poèmes*, suivis de *La Marseillaise bretonne* (Edit Gallimard).

dence première de ce chant est celle de l'amour. C'est par lui qu'ici tout mouvement de l'être, tout songe, toute pensée se trouvent d'abord instaurés. Il est l'avènement même du monde à la conscience poétique : que ce monde prenne l'apparence des Falaises de Taormina ou celle de Vérone, ou encore qu'il se condense, douloureux et profond, dans le souvenir d'un poète disparu.

A Paul Eluard est dédié le premier des « Treize poèmes » écrit en 1948-1949, et c'est la mort d'Eluard, et la peine de son ami que chante le poème « Novembre » composé quatre ans plus tard. Il n'y a pas là hasard. C'est du poète de « Capitale de la Douleur » que Jean Lescure me semble le plus proche, par ce feu et par ce cristal qui tous deux vibrent et scintillent dans ses vers, aussi par ce goût des sentences poétiques qui surgissent, proférées dirait-on par une voix objective et sacrée, au cœur des poèmes à long souffle. Ces vers isolés dans leur forme et leur sagesse sont autant de jalons d'où le poète et le lecteur ont loisir de se remémorer l'étape accomplie, en même temps que de s'apprêter à un nouveau départ. Il y a aussi tout un jeu du continu et du discontinu qui assure aux poèmes un double rythme comme si ce temps vertical et ce temps horizontal dont parlait Gaston Bachelard alternaient leurs pouvoirs et leurs chances au cœur de l'œuvre. Peut-être aussi pourrait-on voir dans ces pauses et dans ces élans, dans ces patiences et dans ces impatiences quelque analogie avec le temps d'un amour qui tantôt s'immobilise comme pour prendre de soi-même possession dans un sentiment d'éternité, tantôt se précipite à la poursuite de lui-même, à la poursuite d'un passé ou d'un futur également insaisissables.

Le bonheur ou le malheur d'aimer sont à la source des « Falaises de Taormina », d' « Apologie de l'Aveugle », de « Figure ou la Reconnaissance », de « L'Exil partout », de « Naxos », d' « Une Rose de Vérone »; l'émerveillement de la naissance amoureuse et le déchirement d'un amour perdu forment l'horizon de ces chants dominés; mais, ce qui importe par-dessus tout c'est qu'en ces chants le romantisme d'une destinée est dépassé : les mouvements de la chair, de l'esprit et du cœur deviennent les mouvements même du langage. Autrement dit, cette poésie, si elle demeure certes liée aux événements profonds d'une vie, les transcende-t-elle grâce à une longue, attentive patience du poète qui attend du passage de l'existence au langage la plus haute révélation. C'est à juste titre qu'on nous avertit : « Chacun (des Treize poèmes) a occupé le poète pendant plusieurs mois, parfois plusieurs années. Ils marquent la cohérence d'une poésie poursuivie comme un exercice de l'esprit appliqué à des possibiités diverses du langage que les circonstances ont offertes à l'auteur. » Ces « circonstances » s'appellent l'amour, la séparation,

l'amitié, la mort. Je vois quant à moi un signe de pudeur dans cette volonté de considérer la poésie comme une recherche objective de langage en fonction des accidents d'une subjectivité. En fait, presque à chaque vers affleure le chant retenu de l'émotion à partir de laquelle le poète a édifié la lente et fine architecture des mots; mais, presque à chaque vers également, le poète brouille les pistes comme s'il lui importait que s'effacent dans l'œuvre les traces trop humaines de ses jours. Pourtant son « art poétique » sera d'ordre moral, un ordre où bonheur, vérité s'appelleraient : beauté et quotidienne victoire de la grâce :

« Un jardin se construit tous les jours »

A la suite des « Treize poèmes », Jean Lescure nous propose « La Marseillaise bretonne » : des poèmes d'une toute autre couleur. L'exercice du langage s'y place sur le plan de l'humour, voire du calembour; les mots s'enchaînent selon des rythmes et des pentes cocasses. ils parodient les thèmes d'on ne sait quel folklore à prédominance marine. On voit comment ces jeux sont contestation du lyrisme des « Treize poèmes », leur virtuosité paraît dénoncer une autre virtuosité et une autre illusion dans la passion, dans la pureté même des « Falaises de Taormina » ou d'une «Rose de Vérone ». Cependant que par un retour du balancier, un sens tragique se trouve également deviné sous la bouffonerie de cette « Marseillaise bretonne ».

Si les « Treize poèmes », par leur transparence et aussi leur incandescence se situaient près de la double constellation d'Eluard et de Char, les inventions verbales de « La Marseillaise bretonne » nous rapprochent d'un autre grand poète, maître en exercices de styles, Raymond Queneau, à qui d'ailleurs cette partie du recueil de Lescure est dédiée.

J'ai noté le souci qu'avait le poète dans les « Treize poèmes » d'établir la distance d'un art longuement médité entre son émotion et le poème élevé à la dignité d'objet. Il semble que le parti pris d'ironie propre à « La Marseillaise bretonne », par l'apparente dérision qu'il confère à la poésie, vienne détourner paradoxalement l'auteur de cette volontaire recherche d'une distance esthétique; et soudain, à l'issue de quelque strophes parodiques, déchirant le masque d'humour, retentit un cri ou s'amorce un murmure d'une étrange et pathétique nudité.

tu parles et j'entends ma voix
tu crieras ce sera l'espace
et je m'étends sur notre mort
ni toi, ni moi ne sommes là.

●

Au début de l'été dernier, la librairie « Le Divan » consacrait une exposition aux recueils d'André Frénaud illustrés par Jacques Villon. Dubuffet, Bazaine, Fautrier, Raoul Ubac, André Beaudin, Fernand Léger, Estève, Roger Vieillard, Jean Hugo, Miro, André Masson. Ces seuls noms de grands peintres d'aujourd'hui témoignent assez de l'admiration que suscite un poète dont l'œuvre honore hautement la France.

En même temps que cette exposition, son catalogue (4) avec un poème de l'auteur et une préface de Raymond Queneau, ainsi qu'un long poème. « Agonie du général Krivitski » (5), publié aux éditions P. J. Oswald et une suite de dix poèmes réunis sous le titre : « Ancienne Mémoire » (6) venaient rappeler l'attention sur l'une des toutes premières œuvres contemporaines. Je dis bien : rappeler, car, depuis plusieurs années, l'auteur des « Rois Mages », n'a publié, de loin en loin, que des fragments, tirés à peu d'exemplaires, de cette magnifique floraison poétique qu'il ne cesse de produire et que nous souhaitons voir bientôt largement révélée.

Dans sa préface à l'exposition du « Divan », Raymond Queneau nous dit : « Frénaud ne pense certainement ni aux uns, ni aux autres (les bibliothécaires et les bibliophiles) lorsqu'il compose un de ses livres; il faut entendre ici le verbe « composer » avec une signification intermédiaire entre « composer » par exemple une symphonie et « composer » dans le travail typographique ».

On ne saurait mieux, à mon sens, éclairer cette rare rencontre du génie et de l'art, je dirais aussi du génie et de l'artisan, qui, selon moi, donne tout leur prix aux « Rois Mages », à « La Noce Noire », aux « Poèmes de Brandebourg », aux « Paysans » ou à « Source entière ».

Raymond Queneau encore parle avec bonheur du ton si original du poète de « Soleil irréductible » : « sa musique », écrit-il, n'est pas la mélodie verlainienne, la cantilation apollinarienne ou l'a-musique surréaliste, ce n'est pas non plus l'harmonie des sphères, c'est la sourde orchestration des terres meubles et des humus sur laquelle repose — ou éclate — la poésie propre, le timbre signifiant des mots ».

Cette sourde orchestration terrienne, ténébreuse et cosmique, et ce

(4) André Frénaud, lithographie de Jean Bazaine, texte de Raymond Queneau (Le Divan).
(5) André Frénaud : *Agonie du général Krivitski*, avec cinq dessins de André Masson (Pierre Jean Oswald).
(6) André Frénaud : *Ancienne Mémoire*, avec une eau-forte originale de Jean Bazaine (Le Divan).

jaillissement de certains mots au-dessus d'elle, nous les retrouvons dans cet art poétique que Frénaud intitule précisément « L'Irruption des mots », et qui accompagne le catalogue de ses livres : « Je ris aux mots j'aime quand ça démarre — qu'ils s'agglutinent et je les déglutis — comme cent cris de grenouilles en frai... » Et notre auteur ajoute : « ...et je ne sais — si c'est Je qui leur réponds ou eux encore — dans un tumulte intraitablement frais — qui vient sans doute de mes profondes lèvres — là-bas où l'eau du monde m'a donné vie... »

Il semble que dans l'univers tragique d'André Frénaud, l'une des seules joies qui ne tarit pas est cet émerveillement charnel devant et par les mots, quelle que soit par ailleurs la douleur dont la voix qui les prononce est chargée.

C'est toujours des profondeurs de la conscience, du rêve ou de la mémoire que notre poète extrait, mineur obscur, acharné, les richesses qu'il nous livre. Comment s'étonner des blessures reçues au cœur de cette longue et difficile quête sous les terres du présent. Mais si cette poésie est celle du non-espoir, ce n'est pas dire qu'elle soit sans éclaircies : une tendresse quasi enfantine, une pitié pour l'homme décevant et déçu, un amour lucide pour sa vaine grandeur et son courage, enfin une gratitude pour la fulguration amoureuse, telles sont les sources de lumière, les jalons de feu au cœur de la nuit maternelle, la nuit nourricière et dévorante qui guette au fond de chaque poème.

Entre deux pôles oscille l'œuvre d'André Frénaud, entre le déchirement et la réconciliation, l'exil et le pays retrouvé; ainsi en va-t-il dans les vers d' « Ancienne mémoire », ainsi en va-t-il encore dans le romancero de l' « Agonie du général Krivitski », un des longs poèmes qui devra prendre place un jour parmi ces « épopées » que sont : « La quête des Rois Mages », « la Noce Noire », ou « Enorme Figure de la Déesse Raison ». Comme en cette dernière œuvre, dans l' « Agonie du général Krivitski » le poète donne à l'Histoire une dimension métaphysique : la révolution n'est pas seulement un acte destiné à transformer le monde mais encore le double et contradictoire chemin vers une transcendance et un anéantissement, la volonté de transgresser les limites de la condition humaine, la tentation de la pureté par la mort, enfin l'aspiration à la découverte de l'Etre par la violence.

Il faut lire la note préliminaire que Frénaud donne à son poème : il y rapporte comment il connut le général Krivitski à Paris un peu avant la guerre; ce haut personnage du contre-espionnage soviétique se savait condamné par Staline, il s'enfuit aux Etats-Unis où il fut assassiné en 1941 par un agent du Guépéou. André Frénaud, alors prisonnier de guerre dans le Brandebourg, apprit cette fin tragique, par hasard, en ramassant sur le sol un morceau de journal allemand;

il écrivit alors, au cours des années 1941 et 1942, le poème de la vie et de la mort du chef révolutionnaire, retrouvant par le miracle du chant : l'espoir, la révolte, la haine, puis le désespoir du militant devant la Révolution trahie, enfin l'ultime réconciliation du mourant avec sa foi perdue. Le général — du moins tel que l'imagine le poète — se fait alors, comme les accusés des procès de Moscou, complice de son assassinat. Il est, nous dit André Frénaud, « saisi par une pure fascination de la mort. Acte qui apparaît comme une parodie de l'acte mystique. Au lieu de se détruire comme obstacle jusqu'à s'abîmer dans l'Etre — et très tôt la conscience renaît « j'y suis, j'y suis encore » — le nihiliste se rue dans la vraie mort, la physique, celle dont on ne revient pas, rêvant qu'il entraîne le monde avec lui. »

A travers le destin d'un homme, par hasard rencontré, véritable plongée dans la conscience révolutionnaire de ce temps, jusqu'en ses racines obscurément religieuses et ses tentations de délire destructeur, telle est cette œuvre. Une fois encore elle illustre de manière exemplaire cette mission, à la fois hautaine et fraternelle, qu'André Frénaud s'est depuis longtemps assignée et qu'il définit à nouveau en ces termes : « dans la mesure où il ne se reconnaît pas vocation de participer en permanence à une transformation de la société par une action politique — et encore qu'il soit des circonstances où il ne doive pas s'y soustraire — il est possible au poète et à l'artiste de transformer le désespoir d'être, sinon toujours en un espoir, du moins en un non-espoir où il peut vivre lucide, courageux peut-être, se fiant à un amour des hommes difficile et naïf qui, à la limite, n'a pas d'autre fondement qu'en lui-même. Et le poète, comme l'artiste, peut encore trouver une justification personnelle en dehors de toute philosophie de l'histoire, dans l'authenticité d'une certaine expérience de l'Etre et le sentiment qu'il a de construire des objets qui médiatisent cette expérience pour les hommes; action qui est aussi dans l'histoire et qui peut n'être pas sans portée. »

G.-E. Clancier.

THEATRE

CONSTANCE de Somerset Maugham **— adaptation de Pol Quentin (Théâtre Sarah Bernhardt) ; La LOGEUSE d'**Audiberti **(Théâtre de l'Œuvre) ; GENOUSIE de** René de Obaldia **(Théâtre Récamier) ; CHER MENTEUR de** Jérôme Kilty **— texte français de** Jean Cocteau **(Théâtre de l'Athénée). — Nous avons été bien curieusement**

décalés dans le temps par cette Constance, qui ne doit pas compter parmi les pièces capitales de Somerset Maugham et dont le grand cadre du théâtre Sarah-Bernhardt aggravait ironiquement la conventionnelle futilité. Tous ceux d'entre nous qui consentaient à avouer d'assez lointains souvenirs se disaient pareillement ramenés au plus frivole — et sage — « boulevard » de 1910. Et pour comble, le boulevard londonien! John, chirurgien prospère, trompe sa décorative et parfaite femme, Constance, avec la meilleure amie de celle-ci, Marie-Louise, perruche ingénument salace dont la compagnie, hors des ébats secrets, doit être bien lassante et qui, telle qu'on la présente au théâtre, n'a même pas l'agrément du chic véritable. Constance a tout compris, sans le perfide secours de son entourage qui voudrait bien tout lui apprendre. Elle se vengera en s'assurant à l'improvisade une relative indépendance pécuniaire qui lui donne bonne conscience pour infliger explicitement à son mari une peine du talion « à temps ». Le seul attrait discernable dans tout cela, pour une comédienne de la classe de Feuillère, est une scène — d'ailleurs artificielle au possible — où Constance, avec un souverain et ironique sang-froid, sauve Marie-Louise de la fureur de son époux berné, en présence de John et de la famille au complet. Sous de ravissants chapeaux de l'époque, qui devraient faire honte à nos modes 1960, et jouant d'un long boa de plumes roses, Feuillère par l'autorité, la gouaille retenue, la vivacité du regard, et même certaines résonances vocales de hautbois légèrement cuivré, a donné fugitivement l'illusion de ressusciter Réjane, au moins la Réjane des pièces fringantes. Pour l'autre il n'y avait hélas! pas de matière...

●

La petite salle de l'Œuvre, si riche d'émouvants souvenirs, a failli disparaître : Georges Herbert et Pierre Franck l'ont provisoirement sauvée. Ils en risquent la direction pour deux ans, en marge (ou en plate-forme de départ à l'occasion), de leurs importantes tournées. Le message inséré dans le programme de leur premier spectacle rayonne d'enthousiasme et abonde en projets variés : tout cela réjouit le cœur autant que l'esprit. On les applaudit, on les remercie, on voudrait — on aurait voulu — consacrer ce sympathique démarrage par un vrai triomphe... On est resté un peu à mi-élan. Il me semble bien que j'ai vu Audiberti, en d'autres soirs, mieux inspiré que par cette Logeuse, plus habile à nous entraîner dans les incartades de sa verve, et même plus heureux à nous surprendre par les inventions de son vocabulaire. La logeuse, femme despotique d'un mari

falot et mère d'une fille mythomane et surexcitée, est — si l'on peut parler vraiment d'être pour des constructions dramatiques si arbitrairement capricieuses — une ogresse, fatale à tous les hommes qui prennent pension chez elle. Un « policier-inspecteur sanitaire », va-t-il réussir à la mater par son indifférence et à l'embarquer pour la maison de fous dont elle serait une des plus pittoresques pensionnaires?

Tous les tons se mêlent et s'interfèrent : le fantastique explose au milieu du médiocre quotidien, la bouffonnerie vaudevillesque dérape en tragédie hallucinée... Extravagant parcours de cross où la machine, c'est-à-dire la pièce, semble avoir finalement échappé à la poigne du conducteur, et rouler dans un tohu-bohu qui d'ailleurs se prolonge un peu beaucoup. Lila Kedrova a été très applaudie, et par éclairs elle fut étonnante. Mais par éclairs, comme le texte du personnage.

●

Enfin, nous avons ri au Théâtre Récamier! enfin nous avons pu voir, sur une scène qui par destination appelle les jeunes, un jeune homme et une jeune femme saisis d'amour en coup de foudre! J'aurais cru René de Obaldia à peine âgé de trente ans... Eh bien! non, il est né en 1918, et il a subi sa large part des cruautés du temps et de l'absurdité du monde — plus peut-être que d'autres qui crient bien fort — puisqu'il a été prisonnier quatre ans en Silésie. Cependant sa fantaisie — au moins dans cette pièce — procède quand même d'une sorte d'évasion ensoleillée... Certes elle emprunte chemin faisant et pêle-mêle tous les thèmes agressifs, et déjà conventionnels, de la satire Anouilh ou Salacrou des années 30, — et le macabre qui ravissait déjà cent ans plus tôt les Jeunes France, puis vers 90, les inventeurs à Montmartre du Cabaret du Néant. On distingue même l'ombre du Pailleron du Monde où l'on s'ennuie, rhabillée par Poiret et Serrault, quand la châtelaine groupe et anime ses invités — et on ne s'étonnerait pas non plus, de cela même moins que de toute autre chose, de voir Prévert organiser là un dîner de têtes, avec élevage de ratons-laveurs. Mais on ne chicane pas Obaldia sur le style de ses jouets parce qu'il en joue avec une espièglerie qui lui est personnelle et que l'outrance canularesque, quand il la pratique, sait garder un déguisement de spontanéité ingénue.

Très adroitement mis en scène par Roger Mollien, dans un décor clair avec des robes gaies — ô bonheurs que l'on croyait perdus! — annoncée, ponctuée, rompue là où il le faut, par une musique

savoureusement féroce de Georges Delerue, la pièce est bien jouée par tout le monde, très bien par Roger Mollien déjà nommé, supérieurement par Jean Rochefort.

•

Tout est gageure et défi dans ce Cher Menteur qui triomphe avec justice à l'Athénée. Gageure : extraire d'une correspondance échelonnée sur quarante années le texte d'une pièce; gageure : faire occuper la scène toute une soirée par deux acteurs, tantôt narrateurs, tantôt agissants; gageure : ressusciter à travers tout cela deux êtres qui semblent eux-mêmes n'avoir été constamment que gageure et défi, au moins dans les péripéties de leur singulier attachement réciproque; gageure suprême : rendre un public français perméable et instantanément sensible à tout ce que dialogue, sentiments, réactions, préjugés et originalités comportent là de spécifique humour anglo-saxon.

On sait que l'étoffe de ce spectacle insolite et ravissant est prise dans la centaine de lettres échangées de 1899 à 1940 entre Bernard Shaw et l'actrice Patrick Campbell, qui devait créer la petite fleuriste de Pygmalion. On sait le succès de la pièce depuis trois ans, à Chicago, à Berlin, à New-York, à Londres, à Stockholm... Cela prouvait l'habileté de l'adaptateur premier : Jérôme Kilty. Cela ne suffisait pas à garantir le succès à Paris. Il y a fallu trois magiciens : Cocteau d'abord. Qui nous dira tout ce que ce texte français a reçu de son étonnante agilité poétique, de son style toujours si aigu, des affinités mêmes de son inspiration avec certains aspects du rêve et aussi de la causticité britanniques? Je me suis surprise plus d'une fois, au cours de la soirée, à me dire : « Une telle soirée n'était possible qu'à Paris... » Je n'avais qu'à demi raison, mais je m'assure que sans Cocteau tout pouvait manquer ici, même ayant réussi ailleurs.

Les deux autres magiciens : deux acteurs maîtres, à la fois virtuoses et inspirés, capables de toutes les puissances et riches de toutes les ironies, conscients et capricieux, et intelligents, Dieu merci, intelligents! Voilà : les trois magiciens sont des magiciens intelligents. Il fallait cela pour nous transmettre ce long duo — qui est aussi un interminable duel — entre deux défunts, dont un au moins avait du génie; tous deux, à leurs heures si redoutablement intelligents, eux aussi...

Et qui sait? peut-être que l'habitude de la radio nous a rendus à notre tour un peu plus intelligents en nous permettant de suivre cette performance où le récit s'entremêle à l'action par le truchement des héros eux-mêmes. Ce n'est pas du théâtre, disaient certains?

Mais si, c'est du théâtre puisque nous nous intéressons passionnément à des personnages, que nous goûtons un texte qui nous ravit, et que nous acclamons deux interprètes. Que faut-il d'autre pour que cette soirée insolite soit une soirée de théâtre?

Dussane.

IMAGES ANIMÉES

AU SUJET DES « CORPS SAUVAGES ». — *Les Corps sauvages*, c'est un beau film perdu. Qu'il soit perdu en France, c'est en partie dû à la traduction. La chose est apparente dès le titre, manifeste même. Car ce titre suggère la violence érotique, qui est du sujet si l'on veut, mais quand même on le trahit à mettre ainsi l'accent. Le titre anglais, c'est *Look back in anger*, quelque chose comme : *Retourne-toi et crache*. Les sous-titres ne valent guère mieux. En général, ils sont plats et insuffisants. Quelquefois, simplement incompréhensibles. On se demande ce qu'entendait à son travail celui qui, à *Edwardian wilderness*, a substitué *ère sauvage*. Même une fois éliminées les difficultés de langage, la signification du film demeure, hélas, un peu incertaine. Dans cette mesure, elle est ouverte à des interprétations déraisonnables. Le sage ne s'y aventurera pas, mais s'il n'est pas insensible il sera troublé, et fâché d'entendre à moitié ce que lui disent des images intenses. Pour ces raisons, je vais essayer d'éclairer le sujet en le situant en-deçà de la projection parisienne d'un film dit *les Corps sauvages*.

Ce film est adapté d'une pièce, *Look back in anger*, de John Osborne. Cette pièce a changé, en 1956, le théâtre anglais, jusque-là anachronique et résiduel, en un art contemporain. Grâce à elle et aux pièces suivantes du même auteur, — à quelques autres dramaturges (parmi eux, ceux révélés par le concours de l'*Observer* imaginé par le critique Ken Tynan), — à l'*English Stage Company* et à des metteurs en scène tels que Tony Richardson et Lindsay Anderson, — grâce à ces gens, la renaissance du théâtre est accomplie, semble-t-il, en Grande-Bretagne. En même temps, c'est-à-dire dans les mois et années qui ont suivi la première de *Look back in anger*, un mouvement est né, empirique et divers : néanmoins assez homogène par ses humeurs, ses attitudes, ses recherches. En cela, au théâtre rénové a correspondu une part très inégalement militante et subversive de la littérature : deux manifestes collectifs (*Déclaration* et *Conviction*, que j'ai mentionnés déjà dans le *Mercure*) (non sans craindre de piétiner le domaine de mon ami Vallette, mais le sujet

l'exigeait, comme il l'exige aujourd'hui), plus des romans, d'essence semi-documentaire ou pas. Le caractère commun à ces ouvrages réside en une remise en question des mœurs sociales dans les arts, du reste en référence à l'évolution acquise. Semi-politique, ce mouvement aboutit aux marches anti-atomiques de pèlerins modernes vers Aldermaston. Sur ces données, et « nouvelle vague » pour « nouvelle vague », voyons maintenant ce qui différencie l'anglaise de la française. Ici, c'est anarchisme romantique et dandysme néo-bourgeois, incarnés dans le cinéma plus quelques petits romans à la mode. Là-bas, c'est une rupture moins limitée et de caractère plus fondamental : anti-bourgeoise, et politique dans la mesure où elle fait apparaître l'inadéquation au présent des deux (ou trois) partis — mais où le cinéma est le parent pauvre.

Autre différence : si le cinéma est là-bas le parent pauvre, il est loin d'être coupé du théâtre, mais le reflète au contraire. Voici projeté chez nous le film adapté de la première pièce d'Osborne, mais un second transpose la dernière qu'il ait écrite, *The Entertainer*, également mis en scène par Tony Richardson. Chez nous, le théâtre d'avant-garde — Beckett, Ionesco, Adamov — est une chose, le cinéma des équipes de Chabrol, Truffaut, Gegauff, une chose assurément bien autre. Là-bas, il y a osmose entre les deux arts. Tony Richardson, du cinéma où il a commencé (réalisant un court métrage sur les fanatiques du jazz, avec Karel Reisz), est allé au théâtre, puis est revenu au cinéma, et du reste continue d'alterner. Avant de mettre en scène différentes pièces pour l'*English Stage Company* (ou d'autres aussi bien), Lindsay Anderson fut le meilleur cinéaste anglais de sa génération, et le porte-parole du mouvement néo-documentaire dit *Free cinema*. Ce mouvement est mort à quelques mois de sa naissance, il est vrai après avoir donné naissance à trois-quatre ouvrages de qualité, parmi eux, *Together* (également signalé dans le *Mercure*). Sauf erreur, le dernier film du groupe est un hommage à Aldermaston, anonyme par une délicatesse qu'il faut savoir saluer. Ici, pendant ce temps, les nouvelles équipes du cinéma ont quasiment pris le pouvoir, dans un grand bris de statues. Culturellement, il circule donc, là-bas, plus d'air, mais le cinéma y est pour peu. Ici, malgré vingt bêtises (comme le prétentieux et éprouvant *A double tour* de Chabrol), la porte est ouverte sur l'inconnu, et ainsi, la chance aidant, un jeune homme peut surgir, et révéler que le cinéma — pour autant, bien sûr, qu'il existera encore — commence tous les jours. Il m'a paru qu'il n'était pas inapproprié de brosser le panorama élémentaire de cette évolution anglaise — rapportée à la nôtre pour sa meilleure intelligibilité — puisque le commencement de cette évolution peut être trouvé

dans la pièce transposée en un film dont je rends compte. C'est établir que nous ne devons pas négliger ce film, quelque insuffisant qu'il demeure dans son exposé socialement allusif. Ces explications seraient tout de même superflues si sa qualité propre ne les justifiait pas. Elle les justifie.

Le cinéma commence tous les jours. C'est d'abord le sentiment, merveilleux, éprouvé à voir *les Corps sauvages.* Tout dérivé qu'il soit d'une pièce de théâtre, le film est parcouru par l'énergie nerveuse. Il y a en lui la colère et la violence inconséquente, l'amour qui brûle et l'amour impuissant, la révolte et le trop-plein perdu de l'enthousiasme, la spontanéité et véritablement la jeunesse. Rarement comme ici sait-on de science sensible ce que c'est que de vivre à vingt plus quelques années. Le quatuor du personnage principal, Jimmy Porter, de sa jeune femme, de sa maîtresse, de son meilleur ami (eux deux vendent des bonbons au marché) est chargé de vibrations. Je ne crois pas me mêler trop de ce qui ne me regarde pas si j'écris que le personnage de Jimmy Porter est, toutes transpositions faites, à l'image de l'auteur, John Osborne, du moins avant le passage du succès. Ancien acteur, Osborne a donné à son porte-parole une qualité électrique de mime, de grimacier, d'amoureux, qui change de ton et de registre, avec des accélérés et des ralentis, avec un superbe contrôle de la volonté aux bords mêmes de l'hystérie. Le rôle est tenu à l'écran, après l'avoir été à la scène, par Richard Burton, et il l'a psychiquement absorbé, avec le voltage qu'il y faut, et les nuances. Elles sont nombreuses : de l'humour irrépressible à la tendresse et à la méditation. Le jeu s'organise autour de lui, et sans que je puisse cacher mes doutes sur l'interprétation de plusieurs scènes, c'est dans l'ensemble de façon convaincante, admirable même. Hommage donc à Mary Ure, à Claire Bloom, à Gary Raymond. Leur danse autour de Jimmy — Jimmy provoquant, tendre, halluciné — aboutit à un effet de rupture. Effet de rupture vis-à-vis d'un cinéma anglais bourgeois, somnolent, conventionnel : mais en vérité vis-à-vis de toutes les pauvres idées reçues sur l'Angleterre. Celui qui penserait encore à ce pays selon les clichés des bonnes familles françaises d'avant-guerre, guettant en chaque Anglais l'homme qui dès le réveil se rase et prend un bain, paie tous ses impôts et porte un parapluie, enfin fume la pipe au coin du feu, celui-là ne reconnaîtra rien, ici, de ce pays-là. Je ne nie nullement ce que le portrait d'Osborne a de particulier, de marginal, mais tel quel il libère la force de ce que j'ai bien envie d'appeler les vraies réalités tribales. En même temps qu'à une extrémité de la scène sociale présente, on est projeté loin en arrière, et pour n'effrayer personne je m'en tiendrai à rappeler la façon qu'avait D. H. Lawrence, ici et là, dans

ses premières nouvelles, dans ses premiers romans, de caractériser tel ou tel. « Il avait les yeux bleus danois », lui arrivait-il de dire. On pourrait comparer certaines scènes des Corps sauvages à certaines scènes de films nordiques, non-anglais. Ce n'est pas seulement que Jimmy porte une chemise à gros carreaux, son meilleur ami un chandail à col roulé.

Je dois citer encore Edith Evans qui joue le rôle de la vieille dame avec une exactitude riche d'harmoniques tendres, par là donnant une perspective juste aux fureurs de l'énergumène. Le premier mérite du cinéaste est d'avoir su capter à l'écran, à travers ses interprètes, la tension nerveuse qui imposait l'œuvre originale. Ce n'est pas le seul. Je vois bien que sa dernière image est à la fois ambiguë et conventionnelle, qu'il insère un peu mécaniquement ici ou là le paysage citadin, que ses fondus ne sont pas tous nécessaires, que deux ou trois scènes n'ont qu'un impact un peu anecdotique, enfin qu'à la première séquence il se donne le luxe arbitraire de faire entendre l'écho imaginaire des accents de trompette joués par Jimmy dans la ville qui dort. Ces défauts, je les vois et les entends. Je ne crois pourtant pas qu'on doive s'attarder à des complaisances dont on ferait louange à un artiste indigent, ni à de modestes erreurs d'aiguillage. Dans l'ensemble, la proximité physique des personnages, l'impression que nous sommes dans leur intimité sont affirmées avec force. La rhétorique des plans d'ensemble établit chaque situation dramatique, et les gros plans sont d'insertion ferme et juste. Une caméra alerte fouille, fouaille et vibre. Le décor de la rue, du marché, du cimetière est d'une éloquence suffisante et claire. La photographie est impeccable, je veux dire en technique mais aussi en juste sensibilité des moments et des humeurs. La vigueur du récit ne se relâche pas. Certes donc, un beau film.

En même temps, je le crains, un film perdu. Si juste soit l'adaptation de Nigel Kneale dans son essence dramatique (Osborne ayant lui-même récrit le dialogue pour ce scénario), sa méthode, qui est le concentré d'allusions, n'éclaire pas la lanterne. Chaque spectateur comprend ce qui est littéralement montré et dit, mais au-delà? Chacun, oui, comprend que le ménage Porter se complète de l'ami et associé de Jimmy, Cliff Lewis, puis qu'une jeune actrice débutante aux façons timides de petite bourgeoise va partager la vie du trio. Que Jimmy l'accable de traits cruels. Que l'épouse, Alison, attend un enfant, puis quitte son mari parce qu'il est impossible, invivable, etc, enfin qu'elle fait une fausse couche. Que la jeune actrice devient alors la maîtresse de Jimmy; que néanmoins le couple conjugal sera reformé. Ce dessin général de l'anecdote laisse malheureusement subsister quelques inconnues. Ma Tanner (Edith Evans) fait figure

de bienfaitrice comme une fée dans un conte de fée. Le personnage de Cliff Lewis est ambigu. Jimmy lui-même ne s'impose plus à l'écran que tel quel, et inexpliqué, — inexpliqué si ce n'est en référence à ce qu'il dit de son enfance (notamment de la mort de son père), ou par des allusions à l'environnement social. Ce forcené paraît réagir à sa femme, à sa maîtresse, à son ami moins selon ce que sont sa femme, sa maîtresse, son ami, que pour alimenter la brûlure de son théâtre improvisé. Il met en scène son propre mal de vivre, n'entre en fureur que faute de savoir et pouvoir communiquer son amour, si ce n'est dans sa trompette de jazzman. Si c'est sa force, et ce l'est, il demeure que, face à lui et autour de lui, il n'aurait pas été mal de mieux éclairer la lanterne pour l'éclairer mieux lui-même.

Le mal de vivre de Jimmy Porter (ou de John Osborne, au temps qu'il était un jeune acteur en tournée, anonyme et impécunieux) peut naturellement s'entendre comme le mal de vivre d'à peu près n'importe quel jeune homme non résigné, à toutes les différences près de tempérament qu'on peut introduire dans cet ancien et vaste sujet. On peut donc se demander dans quelle mesure il proteste vraiment contre une société mal faite puisqu'il protesterait en tout cas, au nom de ses impatiences, contre n'importe quelle société. Cela, que j'espère clairement dit, n'empêche que nous le comprendrions mieux, voyant sur quels obstacles il bute et comment il réagit à eux. Ainsi en est-il bien en effet dans la pièce : non plus dans le film. Il est donc difficile au spectateur, soumis à une implicitaion abrupte et considérable, de comprendre l'importance capitale de *Look back in anger* comme point de repère dans l'évolution accélérée des mœurs anglaises. Osborne, dans sa pièce, met des tirades dans la bouche de son porte-parole : Jimmy Porter donne là son avis sur la presse et la politique (« il n'y a plus de vraies bonnes causes à soutenir »), s'en prend aux poseuses et aux pédérastes, etc. C'est parfois incohérent, ces tirades, impromptu, abrupt, hors de nécessité dramatique : mais, au cinéma, plus rien. L'état d'esprit demeure, identique, mais les moyens de le communiquer sont bien subtils, ou même douteux. Douteux, par exemple, le petit traveligne sur trois mal fichus du type ancien combattant (on se croirait, tout à trac, dans un film de Franju, pour les mauvaises raisons). Bien subtile (et même d'une intelligence sensible qui peut combler) la scène où l'inspecteur du marché à qui on ne la fait pas cherche noise à Jimmy : le sachant ou devinant plus instruit, plus désinvolte, de meilleure race. Il y a tout un petit apologue politique dans cette scène seule, mais combien de spectateurs le déchiffreront?

Quelque chose, indéniablement, subsiste, dans le film même, passe

de l'écran dans la salle. « Il n'y a plus de vraies bonnes causes ». C'est ce que dit Jimmy Porter dans la pièce, ce que signifie son comportement critique dans le film. La difficulté est ici de distinguer ce qui est de la sensibilité (qui est clair) et ce qui est conceptuel (qui est lâcheusement dit, un peu hagard même). Osborne lui-même n'est pas sans quelque confusion mentale. Il a l'impatience d'exhaler ses humeurs sur les sujets qu'il trouve en chemin, mais n'aide personne à penser mieux. S'il se trouve du reste avoir cristallisé et promu des attitudes nouvelles, il n'est aucunement « chef de file ». Ni Tynan (qui est brechtien), ni Anderson (qui a contribué au film sur Aldermaston), ni Iris Murdoch à laquelle on doit la postface à Conviction **(et qui enseigne la philosophie) ne déclareraient : « Il n'y a plus de vraies bonnes causes. » Il faudrait, dirait Iris Murdoch, une pensée appliquée aux réalités nouvelles sur lesquelles les cadres sociaux n'ont plus grande prise : une pensée neuve et l'imagination morale. Il le faudrait en effet. Le décalage entre solutions justes et réflexes hérités apparaît dans une scène des** Corps sauvages **: celle où les forains anglais se disent fidèles à une espèce de malthusianisme syndical puisqu'ils font expulser leur concurrent indien. S'il n'y a plus de vraies bonnes causes, pour le moment, a-t-on l'envie de dire, à regarder cette scène, c'est faute d'une formulation rénovée enfin juste. Oui, mais demeure que cette anxiété anglaise est maintenant un peu locale. Tous les hommes s'agitent sur le même volcan, tous à la merci d'ils ne savent trop quel gros fait-divers en un point imprévisible de leur planète.** Time is out of joint, **et Jimmy Porter joue de sa trompette.**

Cette trompette m'intéresse. Elle signalise en somme l'avènement des jeunes, joyeux malgré tout, et qui ont conquis droit de cité, en-deçà de nos querelles théoriques, — du moins en Grande-Bretagne où des bandes adolescentes ont bien plus d'argent que l'antique argent de poche, et mènent leur vie à part. Or il n'y a plus apparence que le cinéma illumine beaucoup cette vie de garçons et de filles de quinze à vingt ans : bien plutôt sont-ils les enfants du jazz et de la télé. Si cette évolution est à peine amorcée en France, il n'est pas exclu que, bientôt, elle se précipite. Nul ne sait donc trop aujourd'hui quels chemins empruntera le créateur d'un art des images animées dans l'ère où nous entrons, ni quels amateurs garantiront ses recherches, amen.

Jean Queval.

« La télévision et ses promesses ». — Le texte ci-dessus, sans guillemets dans l'œuvre originale, est celui d'un livre d'André Brincourt (« Table Ronde »), — André Brincourt qui doit être un jeune homme aimable et disert, mes compliments. Je vois que cet auteur attribue en commun à Jean Thévenot

et à moi une citation de notre propre livre sur la télévision. Dans ce livre même, nous avons, Thévenot et moi, écrit deux parties chacun, et nous avons écrit ce qu'il en est : ici, c'est celui-là qui parle, mais, là, c'est l'autre. Cette juxtaposition réciproquement tolérante a ses avantages. J'ai été et demeure heureux d'avoir travaillé avec Thévenot, dont je ne partageais pas et ne partage pas les enthousiasmes. Il a fallu qu'il ait la foi pour consacrer à ce sujet l'acharnement méthodique grâce auquel l'ouvrage a beaucoup appris aux gens de la rue Cognacq-Jay, ceux qui l'ont lu. Seulement, la citation faite par Brincourt est une citation de Thévenot, seul. Brincourt écrit : « Merveilleuse révélation pour ces êtres éloignés du monde, que ce monde soudain présent! » Puis, en note, cite, de notre livre, ceci : « Les groupements locaux antérieurs ont toujours eu leur recrutement diversifié et limité par les exigences d'intérêt, d'opinion ou de position sociale. Au télé-club, tout le monde vient, toutes les classes mêlées. Ediles et administrés se retrouvent dans un climat plus humain, sur un pied d'égalité. Les langues se délient dans la discussion des émissions vues en commun sur le récepteur acheté en commun et propriété indivise. Cette possibilité de s'exprimer procurée à des gens qui n'avaient auparavant que la ressource du soliloque, constitue à soi seul une libération et un gain d'une importance qu'on n'a peut-être pas encore bien évaluée. De plus, un échange d'idées en entraîne un autre, qui, à son tour, a de multiples conséquences. » Il n'est pas exclu, qui sait, que ces lignes écrites par mon ami en 1955 décrivent exactement tels téléclubs français de 1960, mais lesquels? Il est sûr en tout cas que l'existence, par supposition, de ces merveilles, ne définit le phénomène de la télévision en France que de la façon la plus marginale. Je ne peux guère, au regard de ce phénomène, y reconnaître plus que vue de l'esprit et pétition de principe. Promesses pour promesses, les miennes étaient de l'ordre de l'utopie, et expressément données comme telles. Etienne Lalou les a citées dans son propre livre (« Regards neufs sur la Télévision, au Seuil », collection « Peuple et Culture »), telles qu'elles furent publiées d'abord dans le « Mercure de France ». Je vais les récrire. Je ne m'attribue pas grande importance, non vraiment, mais enfin je n'ai pas écrit ce que je n'ai pas écrit, et quelque amitié qu'on ait pour le voisin, le mur mitoyen qui sépare sa maison de la vôtre, c'est un mur. Ce que j'avais écrit, c'est donc : « En fermant les yeux pour susciter les associations d'images que déclanchait encore la télévision avant qu'elle ne s'incarne dans une maison, rue Cognacq-Jay, on pouvait voir des garçons secrets et concentrés, œuvrant dans un coude-à-coude viril, fiers de leur confrérie comme des aviateurs. Une administration discrète leur a donné carte blanche, une fois admis de consentement commun qu'il ne s'agit pas de déclencher l'ahurissement et la révolte des populations. Elle leur a donné aussi l'espace. La maison de la télévision est vaste, chacun occupe une alvéole nette et feutrée, l'ensemble est commandé par un dispositif de téléphones et ascenseurs d'une efficacité silencieuse presque agressive. Chacun est armé aussi de l'indifférence aiguë du chat. » (...) « Opérateurs, cameramen, assistants travaillent avec la muette et tranquille précision des chirurgiens. Chaque émission est chargée de mystère, d'humour, et d'utilité, puisqu'elle recharge les accus de qui la regarde. Chaque émission fait le silence partout où elle est regardée. Car il est en vérité difficile de ne pas rêver aussi à la beauté du meilleur des mondes. Mais en réalité, la télévision est installée rue Cognacq-Jay. Dans une maison beaucoup trop petite, en état d'aménagement perpétuel, où cohabitent les maçons et les télévisionnants. » (...) « L'ascenseur est le lieu d'où prendre la meilleure vue du paysage. C'est-à-dire qu'il y a trois ascenseurs, dont un en état de service les jours fastes. Des télévisionnants, un à six par étage, appuient sur le bouton d'appel, du rez-de-chaussée au huitième. Un éprouvant vaudeville. Voilà le lieu d'où entreprendre la psychanalyse de la télévision française. » Je continuais de cette encre, au sujet de la société française en général, peut-être avec un peu d'excès, comme d'habitude quand ce sujet me vient sous la plume. (Excuses pour la longueur de l'autocitation.)

Le même sujet en 1960. — En 1960, des progrès matériels ont été réalisés.

Le complexe technique des Buttes-Chaumont est remarquable. La maison de la radio et de la télé se construit, point trop vite. Tout le reste, c'est comme c'était. La difficulté d'écrire une « situation » de la télévision française, c'est qu'on peut soit envisager le phénomène, soit analyser. Le résultat ne sera jamais identique.

Le phénomène, c'est un moulin à images, souvent détraqué, et assez horrible. Ce moulin diffuse neuf bons dixièmes de trivialités et d'inutilités. Il est soumis à un contrôle politico-policier absurde et anonyme, sournois et à peu près kafkaien, toutefois fréquemment masqué par l'ample apparence de la bonhomie marginale. Tout ça est archi-connu, je m'endors.

A l'analyse, c'est moins consternant — c'est même, au passage, encourageant — mais qui fait l'analyse et qui additionnera et soustraira des effets bons ou mauvais? Je m'en tiendrai à dire que le programme valait mieux, à mon avis, en 1956, que ce qu'on peut voir pendant les semaines d'octobre 1960, où j'écris.

L'Affaire d'une nuit. — Henri Jeanson a écrit les paroles d'une histoire conçue et construite par Jean Aurenche et lui d'après je ne sais plus quel roman. Il s'agit d'une brève rencontre parisienne avec consommation d'adultère, et une fin ingénieuse. L'anecdote est bien articulée, le travail de Jeanson lui-même sonne juste de bout en bout, et il faut savoir en aimer la saveur discrète, souvent à double détente. La mise en scène d'Henri Verneuil est excellente, bien que neutre. Il ne manque qu'un peu de poésie. Au sordide de l'amour sans amour ne correspond ici qu'un pittoresque parisien bien vu, au passage, avec de jolies touches. Qu'est-ce qui s'est passé, que ce film ne s'envole jamais? Il en faut, je crois, raisonner selon les interprètes. Ce, d'autant plus que Jeanson écrit à leurs mesures. Le rôle féminin est tenu par Pascale Petit. Soit une captivante petite bonne femme, — au mieux et sûrement pas plus. Alors disons que l'enjeu n'est pas fou. Du reste, pour ce rôle, Jeanson voulait Annie Girardot. Il avait raison. L'amant, c'est Roger Hanin. Il met parfaitement en valeur les petits calculs du séducteur bourgeois, mais ce faisant accuse l'insignifiance de l'aventure, sa tristesse angoissée à pauvre voltage. Etait-ce, justement, le sujet? Non, je ne crois pas que c'était tout le sujet. Reste Pierre Mondy, le mari. Là, chapeau. Cet acteur a superbement réussi le portrait de l'ancien combattant déphasé et inadapté. On part en se disant que c'est chez ce cocu, ce réactionnaire, ce minable, qu'il y a encore un peu de vie. Les deux autres, quels pauvres petits moments ils se donneront, après son départ! Au lieu que lui, même au prix de ce qu'il dégoise, je lui offrirais bien un verre, de loin en loin. Et maintenant, quel producteur laissera Jeanson faire un film à sa guise, avec les acteurs de son seul choix, l'ours Jeanson tout seul cinéaste, avec sa ville de Paris et sa tendresse?

Et mourir de plaisir. — Ophélie changée en Frankenstein par Dekobra. — J. Q.

MUSIQUE

A L'OPERA-COMIQUE, DEUX CREATIONS : LES ADIEUX, de Marcel Landowski **et VOL DE NUIT, de** Luigi Dallapiccola. **— Soirée intéressante à l'Opéra-Comique avec deux créations à l'affiche, deux ouvrages en un acte, l'un,** les Adieux, **de Marcel Landowski, l'autre,** Vol de Nuit, **de Luigi Dallapiccola. Deux ouvrages très différents, encore que les deux musiciens, l'Italien plus nettement que le Français utilisent le procédé sériel.**

On sait que Marcel Landowski écrit lui-même ses livrets : j'ai rendu compte à cette place du Fou, **du** Rire de Nils Halerius, **et constaté**

jusque dans le domaine de la symphonie et de l'oratorio ses préoccupations métaphysiques : ce n'est pas seulement par le titre que Jean de la Peur, La Quête sans fin, Rythmes du Monde les révèlent; le Ventriloque, dans le genre bouffe — ou tout voisin — nous transporte dans un monde où le rêve, le fantastique, se mêlent à la vie réelle, un monde où la psychanalyse découvrirait aisément chez les personnages refoulements et complexes expliquant ce qui paraît à première vue échapper à la raison. Isabelle, l'héroïne des Adieux lui appartient. Jeune fille assoiffée d'absolu, l'amour est pour elle une affaire sérieuse (ce dont on ne saurait la blâmer), mais la conception mystique qu'elle s'en fait dresse devant le bonheur qu'elle en attend d'imaginaires obstacles dont elle est la victime. Elle aime Pierre qui le lui rend bien; elle n'en peut douter; est-ce donc d'elle-même qu'elle doute? Il lui faut — bien qu'ils se connaissent depuis longtemps, qu'ils s'aiment et se le soient dit, qu'ils le sentent chaque jour davantage, il lui faut imposer à Pierre une séparation totale d'une année entière avant de prononcer le « oui » qui doit les unir. Le rideau se lève le soir où les douze mois écoulés, elle l'attend, parée de sa plus belle robe, des fleurs dans tous les vases et toutes les bougies allumées. On sonne; ce ne peut être lui : il est trop tôt. C'est en effet une jeune femme, Hélène, qui se présente. Impitoyable, elle vient dire : « Pierre a subi par vous, par cette attente, par ce silence, un véritable martyre ». Et c'est un dilemme qu'elle formule : « Sachez le rendre heureux, ou bien laissez-le libre. »

Epouvantée, prenant conscience de sa cruauté, Isabelle s'effondre. Hélène est partie. Hors d'elle-même, déchirée par le remords, par le doute, Isabelle décide de ne pas ouvrir lorsque Pierre sonnera. Et le voici. Il frappe. Elle ne répond pas. Il frappe plus fort, supplie. En vain; elle le laisse partir; son esprit s'égare; elle le revoit, l'appelle; des images du bonheur qu'elle vient de tuer passent devant ses yeux, tourbillonnent dans un cauchemar, l'entraînent; elle tombe. Elle est morte.

Donnée singulière; mais la musique explique à l'auditeur ce que le spectateur ne parviendrait sans doute pas à saisir. Mêlant aux timbres de l'orchestre les voix d'un chœur de coulisse, le compositeur déploie toutes les ressources incantatoires de son art pour atteindre le but qu'il vise. Il y parviendrait sans doute mieux s'il n'usait en même temps de procédés électroniques qui créent une disparate barbare. Peut-être un jour — prochain, qui sait? — mieux disciplinés, ces procédés assouplis pourront servir à de telles fins. Il n'en est rien encore. On reconnaît que c'est dommage, car le plaisir qu'on aurait éprouvé devant un ouvrage de cette qualité, dont la sincérité est évidente et les mérites certains, s'en trouve quelque peu gâté.

L'Opéra-Comique l'a monté avec goût, bien dirigé qu'il est par M. Louis de Froment, fort bien interprété par Mmes Jane Rhodes (Isabelle) et Claude Nollier (dans le rôle parlé d'Hélène), et remarquablement mis en scène par M. Marcel Lamy.

Nous connaissions par une représentation de l'Opéra de Hambourg le *Volo di Notte*, d'après le *Vol de Nuit* de Saint-Exupéry. C'est dans une traduction française de M. Jacques Bourgeois que l'Opéra-Comique a représenté le bel ouvrage en un acte de M. Luigi Dallapiccola. Je me demande si le traducteur qui, par scrupule, a rétabli partout où il l'a pu, le texte français de Saint-Exupéry, n'a pas nui en cela à une musique écrite, et fort bien, sur des paroles italiennes. Car la partition est d'une qualité rare, et peu nous importe que le directeur du Conservatoire de Florence ait là (en 1937-1939), comme en d'autres circonstances fait emploi du langage dodécaphonique, en ami et disciple d'Alban Berg et de Webern; ce qui compte c'est que la contrainte de cette discipline n'ait nui en aucun façon à son originalité, c'est qu'il soit demeuré Italien, que son lyrisme se soit comme renforcé dans la concision et la sobriété. Il y a en effet chez lui une discrétion qui est tout à l'opposé du vérisme tel qu'il se prolonge chez un Menotti.

Le roman français est trop connu pour qu'il soit besoin d'en rappeler les données. C'est, comme dans les meilleures tragédies classiques, le cas particulier d'un drame éternellement humain, localisé dans le temps sur un petit nombre de personnages; et c'est aussi le conflit qui oppose le sentiment du devoir au désir légitime d'un bonheur accessible. Le drame se situant de nos jours, c'est un cas particulier de la lutte entre l'individu et la société dont les intérêts s'opposent au libre épanouissement de la personne humaine. Pour la victoire de l'Idée, du Progrès — abstractions destructrices du bonheur individuel — l'homme pilotant l'avion de ligne à travers la bourrasque, s'engloutit, en pleine nuit dans la mer. La jeune femme qu'il aime et qui l'a épousé par amour n'aura connu son bonheur éphémère, que pour être plus atrocement déchirée.

La partition est belle par cette sorte de rigueur qui la libère de tout détail inutile. Et elle n'est nullement sèche; il y a en elle une pureté sans froideur, une droiture sans rigidité. Il y a quelque chose de direct qu'il faut entendre : par les moyens les plus neufs, le musicien sait communiquer à l'auditeur l'émoi qui bouleverse l'opérateur de radio à l'écoute des messages envoyés par le pilote qui a perdu sa route et qui, tout à coup, voit qu'il s'enfonce dans la mer. Le compositeur sait confier à l'orchestre un commentaire si justement expressif, si éloquent en si peu de notes, que l'auditeur en est bouleversé. La scène entre la jeune femme et le directeur de la ligne

aérienne est elle aussi, et pour les mêmes raisons, du meilleur théâtre tragique. Elle le doit à l'économie, à la pertinence des moyens employés, à la sincérité d'un artiste soucieux avant tout d'être lui-même et de dire ce qu'il sent.

Mme Denise Duval, dans le seul rôle féminin, la femme du pilote, est remarquable ainsi que MM. Jacques Doucet, dans Rivière, le directeur de la compagnie aérienne, Jean Chesnel, en Robineau. chef de l'aéroport; Michel Cadiou, dans le Radio. M. Georges Prêtre se montre au pupitre le chef précis et sûr dont chaque création atteste les mérites. La mise en scène de M. Jean Mercure et le sobre décor de M. Douking conviennent exactement au drame et sont des plus réussis.

René Dumesnil.

Histoire de la musique, tome I. (Des Origines à J.-S. Bach.) Encyclopédie de la Pléiade. — On attendait avec impatience la publication de l'« Histoire de la Musique », entreprise sous la direction de M. Roland-Manuel pour l'« Encyclopédie de la Pléiade ». Le premier volume, qui va des origines à Jean-Sébastien Bach inclus, ne compte pas moins de 2.238 pages sur papier bible, fort lisibles d'ailleurs malgré cet indispensable resserrement. Le texte est éclairé de nombreux exemples musicaux, bien choisis, et j'admire la richesse de cette documentation bien ordonnée et, de ce fait, fort claire. Il m'a semblé — et je pense que l'usage assidu confirmera cette impression — que la recherche était facile grâce à une table analytique très développée, jointe à un index des noms et à un index des œuvres. Tout cela qui exige tant de soins, doit trouver sa récompense dans l'estime que les érudits et les travailleurs ne manqueront point d'accorder à cette somme. Elle ne s'adresse pas seulement d'ailleurs aux spécialistes; mais confiée aux plus qualifiés des musicologues, la rédaction offre à tout esprit cultivé la réponse pertinente aux problèmes les plus divers que la musique peut lui poser. On attend donc impatiemment la seconde partie, venant compléter une publication qui fait honneur à la musicologie française.

La musique allemande, par **Claude Rostand.** — Collection « Que sais-je? » Presses Universitaires de France, 128 p. — Il est certes bien difficile de faire tenir dans un si court espace une étude détaillée embrassant un sujet aussi vaste que « la musique allemande ». C'est pourtant ce que vient de réaliser Claude Rostand, et ce miracle, car c'en est un, paraît tout simple quand on lit cette étude. Il tient sans aucun doute à la parfaite connaissance du sujet. Elle a permis à l'auteur de s'élever assez haut pour le dominer, de prendre une vue totale qui, d'un seul coup, met chaque chose à sa place, et ne permet point que la taupinée cache la montagne. C'est la difficulté de ces sortes de travaux de synthèse. Celui de Claude Rostand est certainement un modèle du genre. Le lecteur peut bien différer d'avis sur certains points de détails, il en va des arts comme de la politique; les goûts et les opinions restent libres; il ne se trouvera personne pour ne point louer l'historien de sa réussite.

La musique dans la société européenne, par **Antoine Goléa.** (Bibliothèque de l'Homme d'Action, édit. « Témoignage chrétien », 144 p., 7,50 NF.). — Le temps est loin où Rabelais nous montre Ponocrates délibérant d'instituer Gargantua, accordant à l'art sonore même valeur éducatrice qu'aux « autres sciences mathématiques ». L'opinion des humanistes du XVIe siècle n'était déjà plus celle des classiques au XVIIe. Et il n'y a pas si longtemps que nous avons redécouvert l'école de Versailles, et constaté *de auditu* qu'elle était digne des Lettres françaises du même temps. Mais la condition du musicien

s'est modifiée au cours des âges. Ceux qui se donnaient tout entiers à l'art des sons exerçaient leur métier pour un public socialement restreint. Ils écrivaient pour le satisfaire. Avec la Révolution, tout a changé; et le mécénat qui faisait vivre la musique et les musiciens n'a été remplacé qu'imparfaitement — on ne donne évidemment ici aucun sens critique à ce mot — par l'Etat, par le grand public. Dans une étude succincte, Antoine Goléa expose cette question, et son travail éclaire bien des problèmes. Une importante discographie complète ce volume.

L'harmonie vivante, tome IV : **Contrepoint et harmonie,** Essai d'une méthode de culture mélodique, par **A. Dommel-Diény.** Préface de **Henri Gagnebin.** (Neuchâtel et Paris, Delachaux et Niestlé, 138 p., 9 NF.). — On retrouve dans ce volume tout ce qui faisait l'intérêt et la valeur des tomes précédents. Et c'est bien un enseignement « vivant » que l'auteur donne en ces pages, par le choix des exemples autant que par la clarté des explications lumineuses qu'elle y joint.

Chopin amoureux, par **Emile Vuillermoz** et **Bernard Gavoty.** (Edit. La Palatine, Paris et Genève, 256 p., 8 NF.). — L'intérêt de cette réimpression du petit volume publié par Emile Vuillermoz en 1927 sous le titre La Vie amoureuse de Chopin, dans la collection « Leurs amours » tient surtout à la mise au point, par M. Bernard Gavoty, des « découvertes » sur la vie et les amours de Chopin, faites depuis 1927. Elles occupent la seconde partie du volume et ont trait à la liaison du compositeur avec la comtesse Delphine Potocka, à la correspondance prétendument échangée entre eux. Les curieux de ces racontars qui n'offrent d'ailleurs avec la musique qu'un rapport fort discutable pourront trouver un supplément d'information, établissant qu'il s'agit de textes apocryphes, dans « La Correspondance de Chopin », publiée par Bernard Sydow, Suzanne et Denise Chainaye (t. II, p. 399-401, Paris, Richard Masse, 1954). Le volume de Bernard Gavoty s'achève par une utile chronologie de l'œuvre et de la vie de Chopin.

Jazzmen d'aujourd'hui, par **Raymond Horricks,** préface de Frank Ténot. (Edit. Buchet-Chastel (Corrêa), 338 p. illustré de seize portraits.). — Le très nombreux public pour lequel le jazz constitue aujourd'hui l'alpha et l'omega de la musique trouvera sur quelques-unes de ses idoles : Thelonious Monk, Miles Davis, J.-J. Johnson, Gerry Mulligan, Bud Powell, Gil Evans, Milt Jackson, John Lewis, Max Roach, Art Blakey, Jimmy Giuffre, Dave Brubeck, Charles Mingus, Gigi Gryce, Sonny Rollins, Quincy Jones, une série d'études très complètes. On admire cette minutie de détails dont il est permis de dire qu'on n'en aperçoit pas toujours l'intérêt.

Les jeunesses musicales de France. (Edit. JMF, 112 p., nomb. illustr.). — C'est en quelques pages le résumé de l'activité d'un mouvement dû à l'initiative de René Nicoly, un résumé tout objectif, et qui doit aux faits eux-mêmes un relief singulier qui l'apparente à l'épopée, s'il est permis d'employer de grands mots pour une entreprise menée si simplement. Les résultats sont là : ils tiennent en quelques chiffres. Les Jeunesses Musicales se sont étendues en France d'abord; elles ont essaimé, et l'année dernière déjà dix-neuf pays du monde avaient suivi l'impulsion donnée par le fondateur.

DISQUES

ESPAÑA. — Je crois bien avoir écrit ici même, il y a quatre ou cinq ans, à propos du précédent enregistrement de Carmen (1), **que le vin sauvage de la gitane n'avait pas pour moi moins de pouvoir que tous les philtres wagnériens. Ce qui ne serait d'ailleurs que ren-**

(1) Columbia.

contrer avec quelque retard Nietzsche, si ce n'était lui tourner le dos. Car il voyait un exorcisme où je trouve un autre sortilège. L'une des musique dont le charme — Carmen! — est le plus fort, mais aussi, et inséparablement, l'une des plus belles, des plus grandes. Si je joue avec moi-même au jeu tout gratuit de l'île déserte, et que je m'impose le dilemme d'un choix limité à Tristan et à Carmen, sans honte, je crois que c'est Carmen que j'emporterais. Mais j'aime mieux me faire une règle un peu plus libérale, et du même coup moins absurde, en m'accordant quatre opéras : à Carmen et à Tristan je donnerais pour compagnons Pelléas et Don Juan.

Tout ceci pour dire qu'un enregistrement de Carmen n'est pas, pour moi, une petite affaire. Aucun me comblera-t-il jamais? — J'ai souhaité, et je continue de souhaiter, que la représentation de l'Opéra, avec Mme Jane Rhodes, puisse être fixée sur la cire. Dira-t-on qu'il n'y a là qu'une illusion? Que resterait-il de ce qui fait le prix de cette représentation : le drame lyrique changé, enfin, en drame tout court, en tragédie? Pour garder la conviction qu'il en resterait quelque chose, il a suffi d'écouter à l'Opéra cette dramatisation qui n'était point seulement visuelle.

L'enregistrement d'aujourd'hui (2) nous propose-t-il une interprétation aussi dramatique? — Par certains côtés, à de certains moments, oui, sans doute. Carmen c'est d'abord et surtout Carmen. Mme Victoria de Los Angeles chante la gitane de Bizet en grande cantatrice, — une grande cantatrice qui ne serait pas tout à fait Carmen. Mais cela, nous le savions. C'est aussi en grande cantatrice qu'elle chante la musique espagnole : il n'y manque qu'un rien de chaleur et de couleur espagnoles. Et l'âpreté espagnole. Elle chante les mélodies populaires d'Espagne un peu comme des lieds (il est très curieux que l'origine ibérique de Mme de Los Angeles transparaisse aussi peu dans son timbre et dans son expression). Elle chante donc Carmen presque toujours merveilleusement... comme du Mozart. J'exagère à peine. La habanera est un régal, mais nuancé, raffiné de coquetteries trop exquises. Et c'est encore d'une câlinerie un peu mièvre qu'elle surcharge le « Je suis amoureuse... » dont le phrasé doit être tout uni, grave, incantatoire. En compensation, que de beautés vocales, d'élans, d'ampleur! La simplicité tragique va s'affirmant pour atteindre à la fin à l'intensité dans le dépouillement. — M. Nicolai Gedda est un très beau Don José, sensible, ardent, jamais en deçà pour la vigueur, jamais au delà pour l'expression. M. Ernest Blanc est un Escamillo qui « sonne » avec une cordialité superbe. Je n'oublierai ni M. Bernard Plantey, ni M. J.-Ch. Benoit,

(2) Voix de son Maitre, trois disques avec un album illustré de documents.

ni M. Michel Hamel, ni même Mlles Monteil et Linval ou M. Depraz.

Les chœurs sont excellents; une mention spéciale pour les Petits Chanteurs de Versailles (qui donnent toute sa gentillesse au chœur de « la Garde montante »). Rarement la partition aura été mieux comprise, sentie et mieux servie que par sir Thomas Beecham au pupitre de l'Orchestre National de la Radiodiffusion française : la vigueur, l'éclat, le mouvement, loin de les étouffer, exaltent comme il convient les nuances, le chatoiement, la richesse d'invention et surtout ce lyrisme intérieur, ce chant profond, poignant, fatal de l'amour et de la mort qui est l'essence même de Carmen. Enfin, techniquement, cet enregistrement est une brillante réussite, — et qui ne contribue pas peu à l'atmosphère dramatique. Très pertinemment on a substitué aux « parlés », faits pour le spectacle mais dont souffre l'oreille seule, les récitatifs d'Ernest Guiraud.

Carmen est dévorante. Je ne lui donnerai tout de même pas tout. D'autant moins, que voici des musiques qu'elle appelle pour lui faire cortège. Nulle autre, d'abord, que le propre prélude à Carmen : cette Symphonie où le jeune Bizet s'affirmait d'un coup en annonçant son chef-d'œuvre... qu'il aura pourtant tant de peine, qu'il mettra tant de temps, à trouver, comme à se trouver soi-même, André Cluytens anime ces pages si vives, si ardentes, allègres, juvéniles (3). — Une petite gravure d'Ataulfo Argenta : España de Chabrier, à quoi on a joint l'Andalucia de Granados : les admirateurs du jeune chef espagnol, bien trop tôt disparu, voudront posséder ce disque deux fois précieux (4). De Granados toujours, et d'Albeniz, un choix de leurs œuvres pour piano, par José Iturbi (5).

Hors d'Espagne, quelques disques encore : leur petit nombre ne donnera que plus de prix au choix. Quelques disques... Quatre, exactement; tous les quatre gravés en Angleterre et d'une qualité technique irréprochable. La Symphonie du Nouveau-Monde, de Dvorak, par l'Orchestre symphonique de Londres, sous la baguette d'Enrique Jorda (6); le Quintette de La Truite : quatre musiciens de l'Octuor de Vienne auquel s'est joint, au piano, Walter Pankoffer, en donnent une interprétation brillante, allègre. irisée (7). Et deux enregistrements magistraux dus à Ernest Ansermet, l'un de La Péri de Dukas et des Jeux de Debussy (8); l'autre de Petrouchka, (9) qui est à placer sur le premier rayon à côté de l'admirable gravure de L'Oiseau de feu dont j'ai parlé naguère.

Yves Florenne.

(3) (4) (5) « Plaisir musical », Columbia.
(6) (7) « Ace of clubs », Ruban Bleu (prod. Decca).
(8) (9) Decca.

HORS FRONTIÈRE

NOUVELLE ASIE. — Dans le Bulletin « Informations et Conjoncture » que publie M. Jacques Bloch-Morhange, je lis ces lignes :

« Il existe quelque part en Asie une territoire de 9 780 000 km²; ce territoire est peuplé par 600 millions d'habitants, soit approximativement le quart de la population du Globe.

« Or, depuis onze ans, ce pays n'existe pas, ce pays n'a jamais existé et il est inexact d'imaginer qu'un être humain soit Chinois...

« Il existe en Mer de Chine un archipel dont la superficie totale est de 35 961 km². L'île principale compte approximativement 8 millions d'habitants dont quelques dizaines de milliers sont soldats depuis plus de quinze ans, c'est-à-dire que l'homme de troupe a l'âge moyen de trente-cinq à quarante ans.

« Cette nation est un « grand », membre permanent du Conseil de Sécurité et disposant du droit de veto. »

On ne saurait mieux poser le problème de l'Asie et des incompréhensions, sources d'erreurs, des hommes d'Etat d'Occident.

Or, voici que plusieurs livres viennent de paraître, après ceux, lointains, du précurseur Tibor Mende attirant l'attention depuis longtemps déjà sur l'évolution du « tiers monde ».

J'en épinglerai deux : « L'Asie qui se fait », par Anton Zischka (1) et « Les révolutions du Proche-Orient », par Pierre Lyautey (2).

Rarement, deux hommes ont été si différents. Tout les sépare : origines, formations, manière de voir et de penser.

Anton Zischka est né à Vienne en 1904. A vingt ans, il est correspondant du « Politiken » de Copenhague et de « World » de New-York en même temps que rédacteur à la « Neue Freie Presse ». Comme envoyé spécial de l' « Intransigeant » ou de « Paris-Soir », il est appelé ensuite en Chine, en Mandchourie (comme on disait alors), en Union soviétique; il rend compte des révoltes du Brésil et de la guerre du Chaco, de la situation en Arabie et au Japon. Passant la guerre dans l'oasis physique, sinon politique, de Majorque, il reprendra après la victoire des alliés son « auscultation » du monde. Dès 1953, un titre évocateur et prophétique lui est dû : « Afrique, complément de l'Europe. »

Pierre Lyautey, qui rappelle avec un mélange de fierté et de modestie que son premier article a paru dans « Le Mercure de France », fut — il est né en 1893, — au Liban l'un des colla-

(1) Traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer (Edit. Robert Laffont).
(2) Edit. Julliard.

borateurs du général Gouraud. Après « Chine ou Japon », « La révolution américaine », « L'empire colonial français », « La révolte du Mexique », entre autres, il atteindra la notoriété avec « Un héros révolté, Claude Barrès », paru l'année dernière.

Leurs ouvrages se complètent.

Anton Zischka montre comment, de l'Océan arctique à l'Himalaya, du Turkestan au fleuve Jaune, l'Asie centrale se transforme. Il analyse avec des méthodes et des accents de reporter, la « prodigieuse révolution humaine, industrielle et agricole » qui s'y opère. Ses descriptions du monde qui naît, que ce soit en Mongolie ou en Sibérie, où se construisent à la fois des usines et des voies de communications que l'on n'aurait pû imaginer il y a trente ans, où des cités de savants surgissent de bourgades inconnues, seraient hallucinantes si on ne savait que, sous le tsarisme déjà, les déportés avaient apporté dans certaines de ces régions désertes et misérables, un commencement de vie, une esquisse de civilisation. Or et diamant feront-ils demain de ce « Far-East » l'une des contrées les plus riches du monde? Est-ce à partir de là que sera « modifié l'équilibre planétaire »? La question est, en tout cas posée.

C'est une ère nouvelle aussi que présente, en tentant de l'expliquer, Pierre Lyautey. Etudiants et syndicalistes enflamment le Proche-Orient, le font sortir de sa léthargie millénaire. Les grandes puissances s'en inquiètent. Que ce soit l'Union soviétique dont l'installation éventuelle en Asie Mineure permettrait la surveillance des bases américaines de Turquie et — intérêt permanent, celui-là — le contrôle de l'approvisionnement en pétrole du monde occidental. Que ce soit les Etats-Unis dont les interventions économiques manquent souvent des nuances psychologiques nécessaires à leur réussite. Mais l'affaire de Suez, si mal engagée par l'Occident, est le signe et le point de départ de la volonté du « tiers monde » de n'être plus un enjeu pour les grands Etats, mais « un personnage autonome sur la scène internationale ».

Il m'est difficile de terminer cette courte note sans mentionner dans un domaine voisin deux autres études qui aident à mieux comprendre les mêmes problèmes. L'une est « L'Islam au Proche-Orient » par Jean-Paul Roux, chargé de recherches au centre national de la recherche scientifique, à qui l'on doit déjà « L'Islam en Asie » et « L'Islam en Occident » (3). Ainsi se termine un triptyque qui permet d'embrasser « un univers à la fois si proche et si lointain du nôtre, mais dont les soubresauts ont toujours eu et continuent à avoir les plus considérables répercussions sur notre existence propre ».

(3) Edit. Payot.

La seconde est « L'évolution de l'Islam », par Raymond Charles (4). Il n'est pas mauvais de lire sous la plume de ce magistrat ces lignes où perce l'inquiétude : « Ce que l'on dénomme « communisme » est la revanche des « faméliques » contre les « nantis », et l'Europe, dont l'instinct de conservation se paralyse chaque jour sous l' « angoisse de coulpe », n'est capable d'opposer au fanatisme des barbares qu'un juridisme sourcilleux. »

M. Raymond Charles écrit encore : « Il est grand temps pour l'Occident d'ajuster sa politique à l'égard du Moyen-Orient aux impératifs tenant compte de la psychologie — et des psychoses — des populations et des cliques pseudo-démocratiques auxquelles elles obéissent. Toute tentative féconde d'accord avec ces masses encore primitives, mais s'éveillant — nanties d'une conscience d'écorchées vives — aux modes de vie modernes, présuppose le bannissement sincère des errements d'hier, et aux formules « royalties », « bases militaires », doivent succéder celles de « développement culturel » « investissements économiques »...

Hormis un vocabulaire désagréable à entendre et, pour moi, plus encore à employer, les conclusions — plus riches de pensées qu'heureuses de formules — auxquelles aboutit l'auteur de « L'âme musulmane » pourraient s'appliquer à bien des problèmes non expressément mentionnés, mais pourtant, pour reprendre un mot de l'auteur lui-même, quand même « exposés autrement qu'en filigrane ».

Daniel Mayer.

LETTRES GERMANIQUES

PSYCHOLOGIE DE LA JEUNESSE. — Nous avons analysé ici l'ouvrage de Helmut Schelsky : Die skeptische Generation; deux livres récemment parus nous incitent à revenir sur le problème capital de la jeunesse actuelle : l'un d'eux constitue le tome III des œuvres de Georg Heym : Tagebücher, Träume und Briefe (Heinrich Ellermann, Hambourg, 1960, 301, p., relié 17,50 DM) ; l'autre, Sexualreife und Sozialstruktur der Jugend (Rowohlt, Hambourg 1956, 164 p., 1,90 DM), est de Hans Heinrich Muchow, professeur dans un lycée de Hambourg qui, depuis bien des années, s'efforce de dégager « la forme » de la jeunesse.

C'est le terme de « Gestalt » qui est à la base de l'argumentation du spécialiste et pour présenter la jeunesse de 1959 il la confronte avec celle de 1909, telle qu'elle se reflète notamment dans le jour-

(4) Edit. Calmann-Lévy.

nal quotidien de G. Heym, commencé en 1904; celle-ci avait une forme ou du moins la cherchait, celle d'aujourd'hui n'en a plus et semble bien s'en passer.

Au début du XVI[e] siècle la meilleure partie de la jeunesse allemande était plus éloignée qu'on ne le croyait d'un conformisme béat et Heym pouvait s'écrier : « avec mon enthousiasme en jachère j'étouffe dans cette époque banale », (cité par Muchow, p. 45) ; là on croit réentendre le Karl Moor de Schiller, dont les Brigands n'avaient pas été sans influencer un mouvement de révolte, qui porta les jeunes à s'insurger contre la famille (on connaît le « familles, je vous hais » d'André Gide) et la génération des pères, contre l'école qui ruine le génie (« Ich glaube, diese Schule ist der Verderb jeden Genies », écrit Heym dans son journal, le 23 avril 1905, in Tagebücher, p. 15), et les maîtres, « ces meurtriers de ma jeunesse » (Heym p. 79), contre la société et ses conventions. C'est qu'un profond idéalisme animait ces jeunes, qui rêvaient d'amitié et d'amour, souffraient d'un romantique « mal du siècle », étaient riches de « Sehnsucht »; il leur tardait d'être adultes, de s'émanciper et de se réaliser. Cette génération a fourni les « volontaires de guerre » de 1914, les jeunes héros de Langemarck, dont le sacrifice fut un témoignage.

Si H. H. Muchow peut sans peine présenter la « forme » de la jeunesse d'il y a cinquante ans, il caractérise celle de 1959 par l'absence de forme, en opposant à « Die Gestalt » « die Enstaltung », et peut-être faudrait-il parler d'un refus de la forme.

Il met d'abord en relief une évolution qui paraît essentielle : la maturation sexuelle, qui jadis se produisait chez les jeunes gens dans le courant de la seizième année, est acquise deux ans plus tôt. Or, c'est seulement entre dix-sept et dix-neuf ans que l'intelligence et la volonté acquièrent leur plein développement. On conçoit que dans l'intervalle de temps qui sépare ces deux métamorphoses du corps et de l'esprit les jeunes soient mus par des instincts incontrôlables qui les poussent parfois au délit; alors que de quatorze à dix-huit ans ils ne fournissent que 7,5 % de la criminalité en général, ce pourcentage s'élève à 12, 16 et même 20 pour les délits sexuels. Est-il besoin de mentionner que l'ancienne conception de l'amour est morte? Le 20 décembre 1904 Heym, qui avait dix-sept ans et cherchait à apaiser son inquiétude auprès des « jeunes filles en fleur », espérait trouver le calme « sur les hauteurs de la montagne, dans les étoiles..... Avec la bien-aimée de mon âme » (Tagebücher, p. 7). Imagine-t-on une telle phrase dans la bouche d'un des personnage de Un certain sourire?

Muchow se réfère très souvent au roman de Françoise Sagan, dont le succès ne s'explique que parce qu'il exprime l'état d'esprit de la

jeune génération. Chez celle-ci on chercherait en vain « mal du siècle » ou Sehnsucht, et sa « tristesse » n'est ni deuil ou affliction, ni douleur ou chagrin, mais un état d'abattement et d'ennui, « un état d'âme auquel on peut dire bonjour et adieu comme à un ami » et qui s'exprime « par un certain sourire » (Muchow, p. 113) ; d'ailleurs, d'une manière générale, la jeunesse évite de hausser le ton ou de préciser son attitude et l'on chercherait en vain chez elle les cris ou lés éclats de voix des expressionnistes.

Les rapports des jeunes avec les gens d'âge sont connus; il ne s'élèvent pas contre eux aussi violemment que leurs anciens du début du siècle, ils les dédaignent; ils reprochent à leurs parents ou à leurs maîtres de n'être pas des modèles et, à une époque où tout est remis en question, de s'en tenir à des conceptions périmées. Il n'ont pas comme les « Wandervëgel » le sens du groupe, le désir de former une équipe; au lieu de camarades ils ont des copains et même pour un temps limité. Dans ces conditions nul ne peut leur indiquer la voie à suivre, mais la cherchent-ils réellement?

L'apparition des « blousons noirs » (en Allemagne « die Halbstarken ») fut la manifestation spectaculaire du mal de la jeunesse qui s'est emparé des générations nouvelles. Muchow consacre une étude particulière à ces « demi-forts », dans lesquels il voit le prototype d'une jeunesse qui se caractérise par une « opposition silencieuse »; nous dirions plutôt qu'avec eux cette jeunesse sort de « l'émigration intérieure », où elle se réfugie volontiers, pour se manifester au dehors, face aux adultes, aux bourgeois. Ici encore les statistiques présentent un intérêt particulier : 95 % sont des garçons et les filles n'apparaissent qu'à la suite; 57 % ont entre seize et dix-huit ans; toutes les classes de la population sont représentées, mais des arrestations opérées à Berlin dans l'été de 1956 ont permis de constater que 52,4 % de ces délinquants étaient sans travail ou des jeunes gens sans instruction; les élèves et étudiants ne constituent qu'une minorité de 11 à 12 %, ce qui correspond à peu près à leur nombre dans l'ensemble de la population.

Que font les « demi-forts »? Du bruit d'abord et du vandalisme, puis des manifestaions qui soulèvent la colère des victimes et l'irritation du public, presque aussi impuissant que la police et cela contraste avec les vols ou délits sexuels, imputables en général à des isolés. L'essentiel est de dépenser sa vitalité aux dépens d'une société d'adultes, qui ne peut, ni même ne veut se défendre, et les châtiments policiers sont titres de gloire pour les jeunes comme les scalps pour les Indiens de jadis.

Nous avons insisté sur les « Halbstarke », parce qu'ils nous semblent assez différents de nos « blousons noirs » et de leurs homo-

logues dans les autres pays. Le livre de Muchow nous fournit une contribution précieuse à l'étude d'un phénomène mondial, qui a sans doute des causes très diverses et qu'il convient de prendre au sérieux — non au tragique —, si l'on veut en guérir notre époque.

J.-F. Angelloz.

Fritz Von Unruh rebell und verkünder, par **Friedrich Rasche** (Verlag für Literatur und Zeitgeschehen, Hanovre, 1960, 296 p., rel., 14,80 DM). — Dans une introduction vibrante Rasche déplore la destinée des poètes que le peuple allemand a méconnus : Kleist, Hölderlin, Georg Büchner et de nos jours, Unruh. Pour permettre au public de mieux connaître « l'homme et l'œuvre » il a publié dans ce volume un certain nombre d'extraits reliés par un commentaire qui est une présentation. C'est un hommage éloquent, à un poète dont nous avons plus d'une fois vanté les mérites; nous souhaitons qu'il atteigne son but, mais sans l'espérer vraiment, car en Allemagne les vivants aussi vont vite et la jeunesse moderne n'a plus le sens du pathétique.

Editions Rowohlt (Hambourg). Le hasard aboutit à la publication simultanée de deux monographies sur Thomas d'Aquin, par M. D. Chenu (178 p., 2,50 DM) et Mahomet, par Emile Dermenghen (174 p., 2,50 DM). Dans l'encyclopédie Rowohlt viennent de paraître « Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans », par Gerda Zeltner-Neukomm, nº 109 (169 p., 2,20 DM) et « Sehen und Denken in der biologischen Forschung », par Agnès Arbed (nº 110, 151 p., 2,20 DM). Enfin la collection classique s'est enrichie d'un fort intéressant volume dans lequel Gerhard Storz, spécialiste de Schiller a réuni le « Don Carlos », les « Briefe über Don Carlos », divers « documents » révélateurs et une étude originale (nº 72-73, 295 p., 3,30 DM). Signalons enfin, dans la même collection le premier volume des œuvres de Kierkegaard : « Der Begriff der Angst », dans une traduction et avec un commentaire et un glossaire de Liselotte Richter.

Goethe und 1001 nacht, par **Katharina Mommsen** (Akademie-Verlag, Berlin, 1960, 331 p. in-8º, br. 24 DM). Nous avons dit l'intérêt considérable de l'œuvre entreprise par Momme Mommsen avec la collaboration de Käthe Mommsen; « Die Enstehung von Goethes Werken in Dokumenten ». Celle-ci a publié pour ainsi dire en marge de cette somme goethéenne divers travaux dont le dernier réunit tout ce que l'on peut imaginer sur ce problème de littérature comparée : « Goethe et les 1001 Nuits » et surtout sur les traces qu'une lecture répétée et approfondie de l'œuvre orientale a laissées dans les créations du poète allemand, spécialement dans le « Divan », « Wilhelm Meister » et « Faust » — Käthe Mommsen nous enrichit d'un matériel stupéfiant et, comme si son érudition était inépuisable elle complète ce gros volume par une plaquette « Goethe und die Moallakat » (Akadémie Verlag), Berlin, 1960, 81 p., 4,90 DM).

Lucyna Herz, par **Gerda Haguenau** (Marion von Schröder, Hambourg, 1959, 304 p., rel. 16,80 DM). Le début apparaît comme une évocation de la retraite allemande; un avion est abattu, dont l'occupant, grièvement blessé, est une femme, Lucyna Herz, lieutenant de partisans. Mais qui peut-elle bien être? Le roman répond à cette question : la fille d'un riche avocat juif de Varsovie, qui promet d'être une brillante pianiste et vient à Paris pour se former. La guerre l'y surprend et quand elle apprend comment les nazis ont traité sa famille, elle revient à Varsovie par la Russie, où elle a connu la rude école des partisans. Nous avons en raccourci l'ascension de la famille israélite, puis la formation d'une jeune fille, dont la guerre fera une héroïne et une martyre; elle meurt apaisée et apaisante. C'est un roman qui se lit avec intérêt.

Plus tard dans la nuit..., par **Yvonne Escoula** (Gallimard, 1960, 167 p., 6,50 NF.). Une jeune fille de dix-sept ans décide de tenir son journal pour conter

sa vie, ses flirts et l'amour que lui inspirent les baisers et les caresses d'un homme âgé et séduisant. Lui semble bien l'aimer et pourtant il hésite à cause de la différence d'âge. Alors elle combine une petite intrigue, dont les conséquences seront pénibles : le séducteur aux cheveux argentés quitte la ville et la jeune fille, délaissée par ses amies, rompt ses fiançailles avec un amoureux falot; tard dans la nuit elle brûle son journal avec l'intention de recommencer à zéro. C'est l'éveil à l'amour d'une jeune fille de jadis dans une petite ville où l'on s'ennuie. C'est désuet mais agréable, sauf pour les jeunes d'aujourd'hui, qui hausseront sans doute les épaules.

Zanzibar, par **Alfred Andersch,** trad. de Jean-Robert Hennion (Edition du Seuil, 1960, 220 p., 7,50 NF.). Andersch est le chantre de la liberté qui constitue le thème essentiel des œuvres. Zanzibar c'est l'île dont rêve un petit mousse de la Baltique et c'est, à l'époque de l'oppression nazie, la côte de la libre Suède à laquelle accosteront enfin les protagonistes du livre; parmi eux il y a surtout une jeune juive dont la mère se suicide pour la décider à fuir. La mort est aussi un refuge pour ceux qui refusent aussi la servitude; elle est aussi Zanzibar. On lit rapidement ce petit roman et on ne l'oublie pas.

Visa pour l'Allemagne, par **H.-J. Duteil** (Gallimard, 1960, 288 p., 9 NF.). L'Allemagne est à la mode; elle incite les journalistes à se muer en écrivains, comme jadis Jules Huret. C'est le cas pour Henri-Jean Duteil, transplanté d'Amérique dans la République fédérale; il vient de publier sur nos « voisins allemands » un nouveau livre, où l'on trouve un peu de tout et de tout un peu. Il y a des choses intéressantes et d'autres qui le sont moins, il y a des choses exactes et aussi des erreurs, parfois des drôleries, notamment dans le chapitre sur la langue allemande. P. 150 l'auteur écrit : « Nous voulons bien qu'enfant et fillette, pucelle et demoiselle soient du genre neutre en allemand. » Or, si « das Mädchen » désigne à la fois la fillette et la jeune fille, il y a pour « pucelle » le mot « die Jungfrau » et « das Fräulein » pour la « damoiselle ». Nous sommes assez loin d'André Siegfried.

Die Neue Rundschau (S. Fischer, Francfort, le nº 4 DM). Le deuxième cahier de 1960 rassemble divers courants de la spiritualité contemporaine et sa lecture en est tonique. On y rencontre en effet Eugene O'Neill : « Hughie »; Paul Celan : « Gespräch im Gebirg »; Maurice Blanchot : « Warten »; Virginia Woolf : « Die Jagdgesellschaft »; Sigmund Freud : « Briefe an Martha Bernays »; Egon Wellesz : « Gustav Mahler und die Wiener Oper »; Pierre Reverdy : « Gedichte » et Gertrude Stein : « Was ist englische Literatur »?

Akzente (Hanser, Munich, le nº 3 DM). Au centre du quatrième cahier de 1960 se trouve le « drame de la forme ouverte », extrait d'un livre qui va paraître aux éditions Hanser et sera consacré aux problèmes du drame allemand moderne. Deux de ces problèmes sont évoqués ici par Volker Klotz et Klaus Völker : quel rôle jouent dans ce drame d'une part, la chanson et, de l'autre, le grotesque? Autour de ce centre d'intérêt apparaissent Jean-Paul : « In solchen Stunden legen wir alle gern unsern Hut und unsern Degen auf die Bahre und uns dazu »; H.-L. Greve : « Drei Gedichte »; Joseph Breitbach : « Die Raben »; Gottfried Benn : « Die Möbelträger »; Hermann Piwitt : « Liegende Männer » et Iulio Cortazar : « Ende des Spiels ».

Deutsche Vierteljahrsschrift (Metzler, Stuttgart, le nº 14 DM). Le deuxième cahier de 1960 ne compte pas moins de huit contributions importantes, dont les trois dernières sont de substantiels « Forschungsberichte ». Nous les devons à Hugo Dyserinck : « Die Briefe Henri Bergsons an Graf Hermann Keyserling »; Heinrich Husmann : « Aufbau und Entstehung des cgm 4997 (Kolmarer Liederhandschrift) »; Siegfried Sudhof : « Ein Bildnis J. G. Hamanns? »; Friedrich Tramer : « August Strindberg und Franz Kafka »; Karl Musiol : « Carl Hauptmann und Josepha Kodis. Ihr gegenseitiges Verhältnis im Spiegel des dichterischen Werkes »; Walter Pabst : « Literatur zur Theorie des Romans »; Karl-Heinz Weimann : « Die Paracelsus-Literatur seit Kriegsende » et Richard Brinkmann : « Neue Literatur zum Expressionismus ».

Euphorion (Winter, Heidelberg, le nº 10 DM). Le double cahier qui ou-

vre le volume 54 de la vénérable revue réunit également de nombreuses contributions, parmi lesquelles des « Miszellen » et des compte rendus critiques. Nous nous bornerons à indiquer les études de Joachim Bunke : « Die Quellen der Brünhildfabel im Nibelungenlied »; Werner Schröder : « Süeziu Gyburc »; Leo Spitzer : « Matthias Claudius' Abendlied »; Wolfgang Martens : « Ideologie und Verzweiflung. Religiöse Motive in Büchners Revolutionsdrama »; Theodor Wieser : « Das Baumsymbol bei Gottfried Keller »; Rudolf Schützeichel : « Ezzos Cantilena de miraculis Christi. Versuch einer Rekonstruktion » et David Brett-Evans : « Diu regel der sanct Clara swestern orden. Ein deutsches Prosadenkmal aus dem 13. Jahrhundert ».

Studium generale (Springer, Berlin, le nº 6,60 DM). De la lumière, qui formait le sujet du sixième cahier nous passons tout naturellement à la couleur, à laquelle sont consacrées dans le septième des études de R. Heiss : « Uber psychische Farbwirkungen »; H. Straube : « Gedanken zur Farbensymbolik in afrikanischen Eingeborenen-Kulturen »; S. Rösch : « Der Regenbogen in der Malerei »; R. Wankmüller : « Zur Farbe bei Paul Klee » et H. Frieling : « Psychologie der Farben ».

Deutsche Rundschau (Baden-Baden, le nº 2,10 DM). Signalons dans le nº 8 (août 1960), outre maintes chroniques et communications, les contributions de Martin Jänicke : « Wie soll es eigentlich weitergehen? »; Rudolf Pechel : « Freiheit, Kultur, Fortschritt-und Berlin »; J. Robert Oppenheimer : « Die Hebel des grossen Krieges »; George F. Kennan : « Man bringe Kerzen heran! »; Hans Graeser ; « Einige Gedanken über zeitgenössische Musik »; G. R. Treviranus : « Die Garde der Alten »; Max Krell : « Lieder eines sterbenden Volkes »; Jonas Lesser : « Zweitausend Jahre jüdischer Geschichte » et Hans Schallinger : « Aus Ernst Penzoldts Briefen ».

Frankfurter Hefte (Francfort, le nº 2,30 DM). Les principaux articles du nº 7 (juillet 1960) sont ceux de Ivo Frenzel : « Philosophie zwischen Traum und Apokalypse — I : Ernst Blochs « Prinzip Hoffnung »; puis, sous le titre collectif et révélateur « Die Erwachsenenbildung-Lebenshilfe oder Kern der Demokratie? », deux contributions de Hellmut Becker : « Aktive Minderheiten und konstruktive Toleranz », et Bernhard Hanssler : « Uberraschendes Gutachten »; ensuite Joseph Rovan : « Zwei Jahre de Gaulle (II) »; Ruth Fischer : « Amerika und die Sowjetmacht (II) » et Josef Lehmbrock : « Die Regeneration der Städte ».

Documents (Hohenstaufenring 11, Cologne, le nº 2,40 NF.). Au sommaire du nº 4 (Juillet-Août 1960) : « Une génération sans visage », par Karl Heinz Wocker; « La cogestion dans la sidérurgie », par Burkart Lutz; « Berlin et les Allemands dans la littérature soviétique », par Valerian P. Lebedev; « Au contact quotidien : procès et faits divers », par A. Wiss-Verdier; « Jugements sur la France : Pax Gallica? »; « Daniel le Juste », par Heinrich Böll et « L'héritage d'Adenauer », par Rudiger Altmann. — J.-F.-A.

LETTRES ANGLO-SAXONNES

POUR KIPLING. — Rudyard Kipling : his Life and Work **du professeur Carrington, naguère signalé ici, était une biographie. Voici un examen critique aussi important** : The Art of Rudyard Kipling, **par J. M. S. Tompkins (London, Methuen, 1959, 291 p., 25/). L'auteur est demeurée scrupuleusement fidèle à son titre et ne s'est pas aidée de la biographie plus qu'elle n'a eu recours au commentaire historique ou politique, excepté pour noter les incidences de la première guerre mondiale. Elle ne prétend même pas dresser un**

bilan, mais seulement suivre l'art de Kipling dans son développement. Elle a le ton modeste de qui s'impose certaines limites, et l'allure assurée de qui, la plupart du temps, ne spécule pas au-delà des textes. De plus elle a su faire coïncider autant que possible avec l'examen chronologique de l'œuvre celui des aspects littéraires de Kipling qu'elle tient pour essentiels. Comme la plupart sont présents dans toute l'œuvre, il lui faut bien en considérer chaque fois l'importance ou les modifications suivant les époques. Voilà les points d'application successifs de son exposé, et qui peu à peu, comme elle le souhaite, conduisent à un effet total.

Les ordres d'idées abordés en huit chapitres sont : la renonciation au roman; le rire et la farce, leurs formes, leur mécanisme, leur fonction; les contes pour enfants et la fable; la simplicité et la complexité de la composition et du style; le thème de la haine et de la vengeance, et son complément, ceui de la guérison; l'homme et l'abîme, c'est-à-dire la conscience de la condition humaine et la présence de puissances à la fois indéfinies et terribles de réalité; le changement et la permanence des influences littéraires, des données, du décor, du ton.

La critique de Miss Tompkins est attentive, juste, souvent aiguë. Rien ne semble guère lui avoir échappé de l'art de Kipling. Même en repassant parfois où d'autres ont passé, elle est si bien prise au jeu, son contact avec l'œuvre est si immédiat, qu'on dirait qu'elle découvre. A-t-on parlé comme elle de l'animisme des histoires de machines, des styles narratifs contrastés, du style parlé ironique, du monologue dramatique, du procédé du narrateur inconscient propre à rehausser le pathétique et l'ironie, de la fusion des thèmes, de l'architecture des recueils où le premier et le dernier contes sont symétriques ainsi que les extrémités d'un pont? des poèmes intercalaires, qu'on peut estimer plus importants qu'elle ne le fait? des zones d'obscurité voulue produites par le sacrifice de passages honnêtement rédigés? de ce qui dépasse le mythe et — le mot n'est pas prononcé — rejoint l'archétype? d'éléments communs à plusieurs contes, par exemples la solitude, prix à payer par le chef pour le service qu'il a rendu? A-t-on comme elle démonté l'introduction de la fantaisie dans le monde quotidien? ou serré d'aussi près en deçà de la trahison littérale, et sans jamais oublier que Kipling est un artiste, ses pressentiments métaphysiques et métapsychiques, ses rêveries, ses convictions?

Kipling lui-même a, surtout dans ses *Souvenirs* (Paris, Hartmann), débrouillé le travail à ses commentateurs, non sans leur laisser beaucoup à découvrir ou à supposer, notamment en ce qui concerne les influences ou inspirations littéraires qu'il a reçues plutôt que

subies. De très bonne heure lecteur universel et vorace, il dit souvent, mais non toujours, où il a pris son bien. Il est rare que ses commentateurs n'aient pas allongé la liste. Miss Tompkins n'y manque pas. Sa contribution la plus magistrale est le recours à Nodier, cité en tête du Printemps maumené pour en élucider le sens.

Ce travail de détection s'élargit en allusions et en parallèles quand il s'agit de juger, chose dont l'auteur n'a d'ailleurs pas fait son affaire essentielle : « Ce qu'il faut surtout, avant que cet écrivain copieux, vigoureux, imparfait, brillant, puisse apparaître tel qu'il est dans la ligne de la littérature anglaise d'imagination, c'est une connaissance plus étendue et plus exacte de ce qu'il a écrit et de sa façon d'écrire. L'opinion s'est trop souvent fondée sur un choix trop limité, sur une lecture trop superficielle de son œuvre. »

On ne saurait mieux dire l'importance de ce travail. Il semble que, pour la majorité du public, Kipling n'ait fait que se survivre pendant les vingt ou vingt-cinq dernières années de sa vie. Chez ceux qui lui restaient fidèles, c'est paresse et inattention. Chez ses détracteurs — moins innombrables depuis que les critiques, Eliot entre autres, ont entrepris une révision sévère — ce peut être une honnête incompabilité d'humeur. Ce peut être aussi simple ignorance, préjugé dédaigneux et moutonnier. Miss Tompkins attire justement l'attention sur la deuxième partie de l'œuvre, notamment sur des contes comme « le superbe Printemps maumené » et d'autres du même recueil (1). Elle ne dissimule pas que l'artiste en grandissant a sacrifié de sa liberté. Mais avec autant de ferveur que de clairvoyance, d'équité et de force, elle soutient que Kipling, loin de baisser, a grandi jusqu'au bout de sa vie d'écrivain. La principale nouveauté du livre de Miss Tompkins, le service qu'il doit rendre surtout, sont là sans doute.

Jacques Vallette.

The Listener, 13. 10. 60. — J. Strachey parle de Sidney et Beatrice Webb qui ont imprimé un élan intellectuel puissant au travaillisme, notamment par leur « Histoire du trade-unionisme » (1894). Par la suite leur influence a passé de leurs livres dans leur vie. Ils furent le centre de la société des Fabiens, et indépendants du parti travailliste, quand bien même ils annonçaient la fin du capitalisme en 1923. C'est alors seulement que Webb aborda la politique, devint membre du gouvernement, et qu'on put s'apercevoir que les Webb étaient moins grands économistes que sociologues. La crise de 1931 les éloigna de tout espoir réformiste et les poussa aux vues radicales. La partie constructive de leur œuvre demeure. Tous les salariés anglais vivent mieux grâce à eux.

X, June 60. — Poèmes de B. Higgins, G. Barker, D. Wright. Graves,

1. On a pu les lire traduits dans le *Mercure*. Le volume est à paraître prochainement en français.

Supervielle, Bonnefoy, H. Thomas, P. Jaccottet parlent poésie. Texte de P. Kavanagh. Les papiers du peintre Bomberg (ill.). Dissonances, par A. Masson (ill.). Les élites d'aujourd'hui. Sur une biographie de Proust. La poésie de G. Barker (P. Swift), etc. — Atmosphère intelligemment contemporaine. Toujours beaucoup de substance et de tenue.

The Hudson Review, Summer 60. — Une nouvelle de J. Wain. Poèmes, dont 2 de V. Watkins. Plus de 50 p. de W. D. Snodgrass, intéressantes, sur « Crime et châtiment ». Notes portugaises. Quelques films français. Ballet et musique. Revue de livres.

French Studies, July 60. — Mme de Staël et les Pastoret. Le milieu concret dans le roman naturaliste. Valéry et Tibère. P. Sala et « Jean de Paris ». Papiers raciniens. 2 troubadours.

Books Abroad. — Spring 60: A. Stifter. Frisch et Dürrenmatt. Amorim et l'Uruguay. — Summer 60: H. Böll. J. Parandowski. Le roman espagnol contemporain.

Texas Quarterly, Summer 60. — Entre autres : Poèmes. Tragédie et mélodrame. Joyce et Gogarty. Plus de 130 p., par des écrivains, artistes et penseurs, sur la nature de l'effort créateur en Amérique.

La revue des lettres modernes, Automne 59 et Hiver 59-60. — En 2 vol., utile "configuration critique" de Joyce, par des critiques américains.

Tartan Tapestry, somp. by **J. Hay of Hayfield** (Glasgow, MacLellan, 1960, 290 p., 25/). — Tableau de l'Ecosse, par une équipe de gens compétents : le peuple, la langue, l'histoire, le pays et ses ressources, le gouvernement, le droit, les institutions, les traditions, le vêtement, la vie et les coutumes, les arts, les sports et le tourisme, la presse — on ne voit pas ce qui manquerait à ce programme exécuté vivement et aimablement, avec l'aide de nombreuses illustrations.

Form and Meaning in Valéry's « Le Cimetière marin », by **J.-R. Lawler** (Melbourne Univ. Press, 1959, 41 p.). — Encore un témoignage de la vitalité intellectuelle de l'Australie que cette substantielle et originale étude de la composition et du sens du C i m e - t i è r e, même après notamment Cohen (objet autre) et L.-J. Austin, dont l'auteur se reconnaît tributaire sans le suivre toujours. Distribué par la Cambridge Univ. Press.

The Zenith of European Power: 1830-70, ed. by **J.-P.-T. Bury** (Cambridge Univ. Press, 1960, 788 p., 40/). — Xe vol. de la "New Cambridge Modern History". On en dira grand bien. Pendant ces quelque quarante ans, l'Europe domine le monde. La prospérité matérielle s'accroît avec le progrès de la science et le mouvement intellectuel. Celui-ci agit sur la religion et les rapports des Eglises et des Etats, sur l'éducation et la presse. Le mouvement général entraîne les arts (pourquoi pas la musique?), les lettres, la politique (libéralisme, évolution constitutionnelle, nationalités, alliances et équilibre des pouvoirs, révolutions), les marines et les armées. Voilà la première partie, entamée par une passionnante introd. générale de l'éditeur, qui distribue, dans tous les domaines, les ombres et les lumières. Ensuite l'exposé passe en revue les différents pays et leur politique mondiale (2 chap. consacrés aux E. U., 1 à l'Amérique latine, 1 aux rapports de l'Occident et de l'Extrême-Orient). Tout est bien rédigé. L'éditeur a introduit de l'unité par les nombreuses références de l'introd. au reste du livre et d'un chap. à d'autres. On butine des idées générales nouvelles : p. ex. sur le sens d'une célèbre lettre de Johnson quant à la condition changée des écrivains. Et, quoi qu'on ait lieu de penser de l'histoire contemporaine, on note cette opinion que la conquête de l'Algérie représente un progrès de la civilisation.

The White Rajahs, by **S. Runciman** (Id., 1960, 332 p., 27/6). — De 1841 à 1946, où il fut cédé à la Grande-Bretagne, le Sarawak, au N.-O. de Bornéo, fut gouverné par une dynastie d'immigrés, les Brooke, dont le premier, James, avait pris le pouvoir à la demande du gouvernement local. Prié par les autorités et en toute indépendance, Sir Stephen a écrit l'histoire du pays durant cette période. On retrouve ici les qualités d'historien et d'écrivain pour lesquelles on avait loué déjà ses « Sicilian Vespers ». Il a bien servi un sujet sans doute nouveau pour nous

presque tous : tableau du pays; sur fond de son histoire, récit de l'aventure et de la réussite parfois périlleuse des trois rajahs; essai d'explication de leur entreprise et de cette réussite.

The Theatre of the London Fairs in the 18th Century, by **S. Rosenfeld** (Id., 1960, 206 p., 30/). — En Angleterre aussi il y a eu un théâtre de la foire. Il ne s'agit ici que des foires de Londres (Cité et alentours). L'auteur se limite aussi strictement que possible au XVIII^e^ siècle et au théâtre proprement dit, dépeint pour chaque foire, avec les pièces et leur mise en scène. Cette étude, appuyée sur des documents peu connus, ajoute notablement à l'histoire de la scène au XVIII^e^ siècle.

The Elements of Drama, by **J.-L. Styan** (Id., 1960, 314 p., 25/). — Un connaisseur vaste et profond du théâtre occidental ancien et moderne s'adresse aux amateurs de cet art pour les rendre plus conscients de ses buts, de son mécanisme et de son sens. A cet effet il propose une méthode critique à partir des éléments, comme s'il était question de musique. En premier lieu les détails de la partition : rôle du dialogue dans l'action, rôle dramatique du vers, chatoiements du sens obtenus par l'union du mot, du dialogue et de la présence physique. Puis l'orchestration : l'action distincte de l'intrigue, le rythme et le sens, les caractères dégagés peu à peu, non posés a priori, et considérés comme des instruments dans l'orchestre; la pièce envisagée comme un tout; la participation et le jugement où la pièce invite le spectateur. Cette idée que la pièce est un tout et que le spectateur — au pis aller le lecteur — en fait partie est sinon nouvelle, du moins remarquablement approfondie par l'auteur dans ses analyses continuelles de fragments dramatiques. On apprend chez lui, comme rarement, l'art d'être spectateur.

Studies in Words, by **C. S. Lewis** (Id., 1960, 248 p., 21/). — Encore un livre à ne pas manquer sur la vie des mots, sujet toujours passionnant, surtout quand il est traité par un tel connaisseur. Ce sont des études de quelques vocables dans leur évolution sémantique et historique. Un bon dictionnaire n'en apprendrait-il pas autant? Non. L'auteur joue parallèlement sur plusieurs langues — le grec, le latin, l'anglais, avec même, si cela se trouve, une excursion dans le français. Et il suit, plus largement que ne peut le faire un pur lexique, les ramifications, corruptions, adaptations des sens où les poussent l'histoire et la psychologie sociale et individuelle. De plus, la chasse pour soi est amusante et peut conduire à des conclusions de bon sens indépendantes des autorités. Le but général est de lutter contre toutes les formes de « verbicide » : inflation (sadisme, formidable), déviation sentimentale, etc. et, du même coup, de rappeler les critiques à la description plutôt qu'au jugement. Ne nous fâchons pas, il dit « nous» .

The Image in the Modern French Novel, by **S. Ullmann** (Id., 1960, 323 p., 35/). — On se souvient de « Style in the French Novel » du même auteur. Il y étudiait des éléments du style, en partant des plus extérieurs, chez quelques romanciers français. Il s'agit ici de l'élément central, l'image, considéré dans l'évolution des œuvres de Gide, A. Fournier, Camus. Seul Proust est examiné dans un seul roman, vu « la densité et la complexité » de son « tissu métaphorique ». Autant qu'il se pouvait, le professeur Ullmann a classé les images chez Gide et Proust selon leurs formes et leur fonction. Il a montré chez Fournier le rapport des images marines et du thème du dépaysement, et relevé chez Camus deux styles distincts correspondant à des intentions différentes. Sa préface donne plusieurs bonnes raisons de faire servir l'image à l'unification de la linguistique et de l'analyse littéraire. Pratiquer comme il le fait la stylistique intéresse vivement et aide à comprender le fond des œuvres et les esprits créateurs.

Three Plays, by **C. Fry** (Oxford Univ. Press, 1960, 221 p., 6/). — On a parlé ici des pièces de Fry à leur apparition. La réédition de « The Firstborn », « Thor, with Angels » et « A Sleep of Prisoners », en brochure donne l'occasion de relire, publiées à bon marché, ces pièces d'inspiration religieuse et de mieux les goûter peut-être qu'on n'avait fait autrefois par

contraste avec les autres du même auteur.

Seeing is Believing, by **C. Tomlison** (Id., 1960, 78 p., 12/6). — Il y a de la personnalité dans ces poèmes. L'auteur est évidemment peintre. Il aime la lumière. Une de ses vertus est la clarté. Ses descriptions, beaucoup d'Italie et du Midi, dénotent des façons de voir docilement l'objet : paysage réel ou idéalisé, villes, monuments, tableaux. Poète quand même en ce qu'il ramasse une similitude en fin de poème ou la diffuse dans sa substance, il y a en général dans sa description une parabole ou un commentaire non plaqués. Il sait faire épouser un sentiment par le mouvement, le rythme et l'image. Voilà de quoi intéresser pas mal de gens.

Scepticism and Poetry, by **D. G. James** (London, Allen and Unwin, 1960, 275 p., 25/). — On a bien fait de rééditer ce livre après vingt-trois ans. Il a pour objet l'imagination poétique. Fortement et inévitablement teinté de philosophie, on ne le discutera pas de ce point de vue. Il s'adresse plutôt à l'amateur de lettres. Parti de Kant et de Coleridge, il combat la critique « scientifique » mise à la mode par I. A. Richards et encore pratiquée plus ou moins adroitement. L'auteur est amené à considérer les rapports de la poésie avec la morale, la science, la religion. A ce sujet il parle assez longuement de l'injustement oublié « Prière et poésie », de H. Bremond, pour en nier la thèse et refuser à la poésie la possibilité d'être instrument de connaissance. Au contraire, dit-il, la poésie est condamnée à cette chimère d'embrasser le monde par l'imagination, donc à un échec ultime qu'il étudie chez Shakespeare, Wordsworth et Keats. Non plus que la science ne peut résoudre le problème de la vie, l'imagination créatrice ne peut se libérer complètement du scepticisme : proposition qui donne au livre son titre, étant entendu que ce scepticisme-là mène à la foi et s'y incorpore.

Lives of the Artists, by **Vasari**, ed. by **B. Burroughs** (Ib., Id., 1960/, 373 p., 32/). — Vasari, à qui l'histoire de l'art doit tant, est plus connu que lu. Ses V i e s d'artistes occupent cinq vol. Dans ce choix de quarante-sept sujets, expertement introduit, abrégé, commenté, on aura plaisir à se renseigner sur beaucoup d'auteurs d'œuvres qu'on aime, présentés dans un style légèrement naïf, mais sincère, noble à sa façon qui est celle du bon ton et de la générosité. Leurs tableaux, sculptures et monuments sont rappelés, pour notre plaisir, dans 48 p. de phot. h.-t.

The Architecture of John Nash, by **T. Davis** (Ib., Studio, 1960, 152 p., 50/). — Nash (1752-1835) domine l'architecture régence. Beaucoup de ses œuvres ont disparu, mais on le trouve en Angleterre, en Irlande, au pays de Galles. Londres est plein de lui. Sir J. Summerson, dans l'introduction à ce bel album, le montre pittoresque, un peu flibustier, doué d'un esprit rapide, d'adaptation facile aux influences, de flair dans le choix du style et du site. D'où la réussite ou l'échec tranchés. Son chef-d'œuvre pourrait être l'ensemble complexe qui relie St. James's Park à Regent's Park, avec beaucoup de problèmes difficiles bien résolus; sa roche tarpéienne, le premier palais de Buckingham. Urbaniste, mais aussi constructeur d'édifices de tout genre à la ville et à la campagne, il emprunte beaucoup, innove également : voyez ses « Park villages », ancêtres de la banlieue bourgeoise de styles suisse, italien, gothique et Tudor. Plus de 200 illustrations en pl. p., photos, gravures ou plans, sont classées en chapitres où les œuvres sont analysées et commentées. Il n'y a pas d'autre collection aussi complète des œuvres de Nash.

Russia for Beginners, by **A. Atkinson** and **R. Searle** (Ib., Perpetua, 1960, 93 p., 21/). — A peine revenus des Etats-Unis, les voici en Russie ces voyageurs en chambre. Plus vraie peut-être que s'ils y étaient allés. L'un décrit les contacts avec les autorités et le peuple, l'interview de Krouchtchev, les affolantes formalités administratives, les distractions et les arts enrégimentés. L'autre dessine toujours comme l'agile araignée, fait ressembler l'homme à l'animal avec des mentons en galoche, de petits yeux fouilleurs, de grands yeux perplexes, des harnachements et des uniformes, des corps raides ou avachis, sur schémas de paysages. Leur satire a des cibles convenues mais peut-être pas si fausses : p. ex. l'orgueil naïf, la manie du proverbe. Pas méchant et très drôle.

Married to Tolstoy, by **C. Asquith** (Ib., Hutchinson, 1960, 288 p., 30/). — Que n'a-t-on pas écrit sur le ménage Tolstoï, à grand renfort de documents dont les journaux desquels les époux se torturaient mutuellement. Lady Cynthia Asquith s'institue l'avocat de la femme, avec sympathie mais sans partialité. Son jugement équilibre les torts, dus largement au destin. Pour le malheur des intéressés, elle joignait le caractère au charme. Moralement et matériellement, elle fut d'une aide immense. Elle n'avait plus son bon sens dès avant la mort de Tolstoï; on ne doit pas la lui reprocher.

English Cathedrals in Colour, by **C. L.-S. Linnell** and **A.-F. Kersting** (Ib., Batsford, 1960, 95 p., 16/). — Dans les « Heritage Colour Books », excellent texte sur l'histoire des cathédrales anglaises, leur constitution, leur gouvernement, leur développement architectural. Ensuite, 20 photos h.-t. de 17 choisies parmi les plus fameuses. Il y a des ensembles et des détails, le tout fort bon, et l'on regrette seulement que cette collection telle qu'elle est conçue n'en admette pas au moins trois fois autant.

Four Plays, by **W. Inge** (Ib., Heinemann, 1960, 317 p., 21/). — Quatre pièces d'un dramatiste américain des plus en vue. Très différentes, et qui laissent des impressions mêlées. « Come Back, Little Sheba » (1950), avec son symbole sans complication, sur la jeunesse perdue, n'a-t-elle pas été jouée et appréciée chez nous? Symbolisme moins essentiel dans la dernière, « The Dark at the Top of the Stairs ». Dans ces deux-là, problèmes du mariage chez de petits bourgeois. Dans les deux autres, dont P i c n i c qui a reçu le prix Pulitzer, problèmes posés aux jeunes par l'amour. Tout cela est vécu, vrai dans le détail; non sans possibilités de tragédie ni accueil des conciliations et de l'apaisement par la bonne volonté. En somme, souvent touchant sans fadeur.

Boswell for the Defence, ed. by **W. K. Wimsatt, Jr.** and **F.-A. Pottle** (Ib., Id., 1960, 458 p., 30/). — Suite du journal de Boswell, de 1769 à 1774. L'édition est un bon travail de marqueterie où se complètent continument d'autres documents et le journal lui-même. Boswell marié se range et se dérange non sans les inévitables remords. On admire que tant de beuveries lui laissent l'esprit curieux, clair, spéculatif, perspicace, et la plume diserte. Il va faire un tour à Londres en 72. A Edimbourg il devient le défenseur de chétifs délinquants et criminels. Entre temps il voit du monde intéressant. Ce qui domine dans ce volume, ce sont les récits de conversations, surtout à Londres où il assemble une partie inédite de sa « Vie de Johnson » et fréquente et décrit ses illustres amis. En Ecosse, il y a la triste histoire, circonstanciée, du voleur de moutons et de son exécution à laquelle Boswell l'aide à se préparer.

The Roaring Twenties, by **J. Lindsay** (Ib., Bodley Head, 1960, 240 p., 25/). — On a parlé ici de Lindsay biographe de Dickens. Le voici autobiographe. Il se raconte et décrit le milieu des jeunes artistes de Sydney entre 1921 et 1926, année où il partit pour Londres. Epoque tumultueuse, vie de Bohême animée par un propos d'émancipation chez des gens fort au courant du mouvement littéraire central. La culture australienne n'avait dès lors pas grand'chose de sous-préfectoral. Son essor et son maintien la rendent très digne d'intérêt, surtout à travers ces souvenirs. On y voit aussi se chercher, se développer un notable écrivain, rebelle-né, exubérant, créateur perpétuel et torrentiel de mots, d'images, d'allitérations : d'où le plaisir que donnent entre autres sa poésie et sa parodie de Joyce.

Four Absentees, by **R. Heppenstall** (Ib., Barrie and Rockliff, 1960, 206 p., 13/6). — Quatre morts que l'auteur a connus intimement, tous écrivains de marque et l'un, de plus, graveur et sculpteur : Orwell, D. Thomas, Murry, Gill. Il les a surtout fréquentés entre 1935 et 1937. Pour de tels familiers, il n'est point de héros; mais on voudrait que l'optique et le ton fussent parfois moins détachés. Heppenstall, il est vrai, ne déguise pas plus pour lui que pour eux ce qui désoblige. Car c'est lui qui fournit le centre et le tissu conjonctif. Au total, de quoi éveiller et satisfaire la curiosité; davantage, une réflexion ingénieuse et beaucoup d'idées. On aime qu'il ait fait un œil au beurre noir à Thomas et qu'il lui ait suggéré un poème.

Art of the World: Africa, by **E. Leuzinger** (Ib., Methuen, 1960, 247 p., 42/). — Suite aux 2 sur l'Inde et l'Indonésie qu'on a loués ici naguère. La récente exposition du musée Guimet a ramené l'attention sur l'art africain, ses manifestations, son esprit, ses raisons d'être ou ses ressorts. Voilà ce qui fait l'objet de ce beau livre. Une partie générale sur le continent et ses habitants, la religion qui est à la base de l'art, la sociologie, les matériaux et les techniques, les formes. La deuxième partie traite du style par régions : Afrique et Soudan occidentaux, côte atlantique, Cameroun et ancienne A.-E.-F., ex-Congo belge, Afrique orientale, Afrique du sud-est et Madagascar. On débrouille à notre usage une nuit ou un crépuscule de croyances et de coutumes, on nous montre la raison ou la fonction d'objets énigmatiques, on nous rend attentifs à la beauté intrinsèque, au rythme, à l'inflexion, à l'équilibre souvent raffinés d'œuvres trompeusement naïves ou sommaires. On nous apprend à lire, dans cette histoire, les « arts visuels » d'Afrique, avec l'aide de 64 fig. h.-t. en couleurs fort soignées et de 144 fig. in-t. au trait.

The Third Mystic, transl. by **F.-P. Keyes** (Ib., P. Davies, 1960, 288 p., 25/). — Il y avait St-Jean-de-la-Croix et Ste-Thérèse. Le hasard a fait découvrir à Mrs. F.-P. Keyes un troisième personnage mystique dans un couvent d'Avila : Maria Vela, qui vécut aux XVIe et XVIIe siècles et a laissé le récit de sa vie et de ses expériences. Dans l'ordre de la psychologie religieuse, c'est un document à sensation, où se peint quelqu'un de fort soumis à Dieu mais aussi d'exigeant et d'indépendant, p. ex. sur le choix de ses confesseurs, bien qu'elle accepte ceux qui lui sont prescrits par l'autorité. C'est qu'aussi se passent en elle des phénomènes physiques en rapport avec son régime spirituel. Mrs Keyes présente on ne peut mieux sa découverte si curieuse et explique pourquoi, à son sens, Maria Vela n'est encore ni canonisée ni béatifiée.

The Cambridge Year, by **L.-T. Stanley** (Ib., Chatto, 1960, 192 p., 30/). — On parle toujours de « genius loci » à propos de Cambridge, on en ressent le charme plus aisément qu'on ne saurait le définir. Voici une heureuse tentative, faite non dans l'abstrait mais touche par touche, un portrait d'amoureux sincère et sans système, qui donne de ce haut lieu, fidèlement, l'image et le parfum. Il y a non l e s, mais d e s collèges, des reflets fugitifs de la ville ou de l'université, des personnages, des paysages, des coutumes. Rien d'exhaustif, comme on dit, mais une vérité ressentie et communiquée d'autant mieux que le texte est illustré de 64 p. de phot. h.-t. fort bonnes, fort variées, souvent imprévues.

Wilfred Owen, par **D.-S.-R. Welland** (Ib., Id., 1960, 159 p., 12/6). — On a relativement peu écrit sur Owen; son importance est plutôt, peut-être, admise que connue et reconnue. Il y a plus de quarante ans qu'il n'est plus là pour l'asseoir. Ceux qui aiment ce poète apprécieront la présente étude, critique, et où la biographie n'intervient que pour expliquer l'œuvre. L'auteur distingue en détail entre le très bon et le moins bon, fait état d'œuvres inédites, et, dans le portrait du poète et de son développement, incorpore la discussion de textes et de dates; il pose avec bon sens les questions d'usage : poésie et pitié; emploi de la rime assonancée dont il suggère l'origine chez des Français comme Romains; influence d'Owen sur Auden et son groupe.

Poems, by **D. Moraes** (Ib., Eyre and Spottiswode, 1960, 48 p., 10/6). — Fort loué par d'éminents critiques, ce poète a eu l'honneur, pour son deuxième volume de vers, d'être distingué par la « Poetry Society ». D'origine étrangère sans doute, il rappelle parfois des prédécesseurs; sa maîtrise paraît encore apprise, jusque dans l'octosyllabe où il s'exprime de façon à toucher le mieux. Sa sensibilité délicate est capable d'ironie comme de pathétique.

Collected Plays, by **D. Johnston** (Ib., Cape, 1960, 2 vol. à 16/ et 18/). — On a bien fait de réunir en volumes ces six pièces réparties sur une trentaine d'années. Johnston est connu chez nous au moins par la représentation en français de « The Moon in the Yellow River », une de ses premières œuvres. Il est question chez lui de R. Emmet le héros et de la Rébellion irlandaise plusieurs fois, de Swift et Stella (il n'est pas le premier), de

l'homme face à la guerre. Tons très divers. « The Old Lady » montre qu'il y a une génération l'expressionnisme de T. Williams et de B. Behan n'était pas imprévisible. Au reste, une parenté d'ironie d'intention intellectuelle et d'échanges verbaux avec Shaw, dont rapprochent encore Johnston ses amusantes préfaces.

Byron and the Spoiler's Art, by **P. West** (Ib., Chatto, 1960, 156 p., 18/). — La moitié de ce titre est tirée de C h i l d e H a r o l d. L'auteur écrit brillamment non de Byron l'homme, mais de sa poésie où il voit une sensibilité se dissimuler dans l'élimination (ou simplification), la farce, le paradoxe. Il suit son idée dans un examen successif de l'œuvre, y compris les récits romanesques et les pièces où il voit Byron « presque désespérément philosophe ». Surtout doué pour le comique en vers, le poète « abdique la pitié profonde ». Ce qu'il y a de moins apprêté chez lui serait D o n J u a n, « microcosme byronien », « poème de l'inefficacité ». West rapproche Byron de beaucoup de modernes et proclame l'intérêt qu'il offre aujourd'hui.

Thrones, by **E. Pound** (Ib., Faber, 1960, 126 p., 18/). — On pensait qu'il aurait terminé au chant 100. Mais il avait bien plus à dire — ici surtout de la monnaie — à sa manière dispersée, allusive, idéographique. Il ne fait pas de doute que Pound est un artiste accompli et stimulant, probablement un précurseur dans le langage. On ne discutera pas la légitimité de son écriture, de ses citations, de ses gloses. Si on l'accepte, on doit s'engager dans l'œuvre entière où mille fils, échos, allusions, répétitions significatifs rattachent cette dernière tranche de son m a g n u m o p u s. Il faut commencer par le comprendre, et il ne se découvre qu'aux persévérants. On peut n'aimer pas chez lui le ton souvent. Mais il provoque à chercher les motifs cachés dans sa tapisserie à première vue incohérente. Il récompense la quête.

The Owl and the Nightingale, by **W. Kaufmann** (Ib., Id., 1960, 414 p., 30/). — Un entrain endiablé, des lâchers d'idées continuels et délibérés, de la partialité, de l'injustice, de la vie; beaucoup. Kaufmann provoque afin de faire penser et ne prétend pas détenir la vérité, mais la défendre. Pourtant nombre de ses éclairages d'écrivains, de Shakespeare aux existentialistes, sont aussi frappants qu'originaux. Ce qu'il dit des Allemands, de Goethe à Jaspers et à Heidegger qu'il dégonfle, intéressera peut-être d'abord. Ses thèmes principaux sont les rapports de la poésie, de l'histoire et de la religion; et la falsification de l'histoire. On aime sa culture — même nietzschéenne — des sentiments nobles et la largeur de vues qui met, en fait d'épreuves et de réaction honorable, notre époque au plan des autres, et coupe court à nos plaintes. Bon vieux rationalisme pas mort, et pas inhumain; plante rare.

Stranger Within, by **Sir Francis Oppenheimer** (Ib., Id., 1960, 431 p., 42/). — Autobiographie d'un homme de près de quatre-vingt-dix ans qui a contribué à l'histoire de notre temps. Issu d'une famille juive allemande naturalisée, il a mené une vie féconde en changements. D'aspirant artiste, il devient consul général en Allemagne et joue pendant la première guerre mondiale un rôle important dans la poursuite du blocus. Victime de calomnies, il rentre ensuite à peu près complètement dans la vie privée. Il parle avec charme de choses et de gens disparus — Paris, Oxford au temps de l'illustre Jowett; Sir Rufus Isaacs, Edouard VII...

The Arthurian Legend, by **M.-J.-C. Reid** (Ib., Oliver and Boyd, 1960, 285 p., 21/). — Il ne s'agit pas ici d'étudier les origines de la légende arthurienne, mais les formes qu'elle a prises dans la poésie moderne depuis 1485, date de la première édition de Malory. Miss Reid a suivi l'ordre logique, et non le chronologique. Après une rapide définition, en partie historique, du mot m o d e r n e, elle passe en revue chaque personnage de la légende et ce qu'en a fait la littérature jusqu'à nous. Il ne semble rien manquer à cette étude en fait d'œuvres. Le sujet est bien traité et d'un intérêt toujours vivant. Le livre (première édit. en 1938) valait cette réédition.

Poems from Limbo, by **R. Lyle** (Ib., Bodley Head, 1960, 62 p., 10/6). — Trois séries de poèmes : des « Elégies héroïques » et des « Elégies orphiques » séparées par six petites pièces. Dans

la première partie, l'homme est soumis au destin, que le héros ne peut que discerner et accepter. Dans la dernière, l'homme doit et peut non seulement se conquérir mais s'accomplir en se libérant. Victoire? Non. Défaite du destin. Ces poèmes sont pleins des splendeurs de la vie, de la préparation à la mort, du sens de la communauté humaine.

Facial Justice, by **L.-P. Hartley** (Ib., H. Hamilton, 1960, 256 p., 15/). — Si ce maître-écrivain décrit, après la prochaine dernière, un reste d'humanité menant une vie souterraine et divisée en Alphas, Bêtas et Gammas sous une bizarre dictature, c'est qu'il n'entendait pas au fond répéter Huxley et Orwell. D'après lui, si nous survivons, nous serons membres d'une société égalitaire, qui fait comme les autres respecter ses conventions, et où l'envie est le péché capital. Défense de rire. L'inégalité de l'apparence peut se corriger par la chirurgie esthétique qui vous fait des figures-standard : justice faciale, comme il y a le réarmement et le désarmement faciaux. La révolution consiste à conquérir, non l'égalité comme aujourd'hui, mais le droit d'être soi sous un ciel libre. Cette révolution, c'est l'histoire de Jael, l'héroïne. Conte philosophique à mi-chemin d'Orwell et du France de la « Révolte des Anges ».

Livres reçus. — The Source of the Anecdote of the Inconstant Scholar, by **A.-L. Gabriel** (Copenhagen, 1958, 31 p.). — **Présence de S. Franco** (Casablanca, 19 février 1960). — **Le voyage chez les Houyhnhnms**, par **J. Swift**, trad. et prés. Merle (Paris, E.F. R., 1960, 6 NF). — **La statue mutilée**, par **T. Williams**, trad. Pons (Paris, Laffont, 1960, 9, 90 NF). — **Et vive l'Aspidistra**, par **G. Orwell**, trad. Davet (12 NF). — **Essais choisis**, par **G. Orwell**, trad. Thody (9,50 NF). — **L'adieu du chasseur**, par **W. Humphrey**, trad. Lambert (13,50 NF). — **La ravageuse**, par **E. Caldwell**, trad. Duhamel (8 NF). — Tous : Paris, Gallimard, 1960. — **La caverne**, par **R.-P. Warren**, trad. Fennell (Paris, Stock, 1960, 13,50 NF). — **Nathalie**, par **A. Orme**, trad. Giroux (Paris, Seuil, 1960, 9 NF). — J. V.

ITALIE

MASSIMO BONTEMPELLI. — Massimo Bontempelli vient de mourir en Italie à l'âge de quatre-vingt-deux ans, — et, en écrivant ces mots, je me rends compte de leur totale absurdité, les notions d'âge et de décès étant de celles qu'il est matériellement impossible d'appliquer à cet homme singulier. En fait, la faculté de détachement qu'il possédait à un degré extrême et qui a été l'une des composantes de sa personnalité littéraire, l'avait porté, dans sa dernière décennie et par suite de circonstances dont il sera question plus loin, à un exil intérieur intégral, qui, tout en le laissant en prise directe avec la vie quotidienne, le faisait vivre rigoureusement ailleurs. Les plus perfides de ses amis eux-mêmes n'osaient pas dire qu'il était tombé en enfance, car, quoique protégée par une étrange amnésie, son existence physique et morale était indéniable : plus pertinemment, on eût pu dire qu'il était tombé en éternité, et c'est bien pourquoi compter quatre-vingt-deux ans à son propos n'a pas le moindre sens. Il avait écrit qu'on ne meurt que dans un moment d'inattention, et, malgré son aliénation dernière, il était le dernier homme à pouvoir se passer un moment d'inattention. Il m'est arrivé, il y a bien longtemps, de tenter

de définir une certaine manière profonde de son être, en l'imaginant, l'univers détruit par un cataclysme quelconque, comme le seul survivant possible, sans que cela le gêne le moins du monde, c'est le cas de le dire. Sa disparition me surprend à tel point, — lui-même détruit et l'univers continuant à exister sans presque se soucier de son absence, — que je me demande si ce n'est pas le contraire qui s'est produit, sans que nous nous en doutions, et si Bontempelli n'est pas en ce moment le paisible et solitaire promeneur d'un univers qui n'existe plus et ne s'en rend pas encore compte.

Bontempelli a donc disparu, mais littérairement parlant, il n'existait pas pour l'Italie actuelle, de même qu'il n'existait plus, depuis une dizaine d'années, sous la forme de l'homme de sa société et de son temps. Bien entendu, tous les journaux de la Péninsule l'ont traité, fort poliment, de grand écrivain et ont fourni les dates capitales de son curriculum, — né en 1878 à Como, écrivain-professeur distingué durant vingt ans, pendant les vingt années suivantes avocat de toutes les diableries littéraires et chef d'école, enfin, durant encore vingt ans, jouant sa vie avec un humour imperturbable à une espèce de roulette politico-sociale, et, complètement décavé, se brûlant la cervelle au ralenti avec une inépuisable gentillesse. Ces dates enregistrées, avec force fleurs et couronnes, on a parlé d'autre chose, et on le comprend parfaitement : si le monde l'a oublié, c'est que lui-même avait commencé, et on serait mal venu d'en faire, dès aujourd'hui, un génie méconnu.

Le temps est galant homme, comme dit un vieux dicton italien.

Pour illustrer, à l'intention de ceux qui ne connaissent guère son œuvre, les deux périodes d'ombre qui sont les premières et les dernières vingt années de sa vie littéraire, quelques mots suffiront.

L'écrivain-professeur, entre le début du siècle et l'après-guerre de 1918, est ce qu'il faut qu'il soit, car, comme on dit, il se cherchait, à l'instar d'un autre écrivain-professeur de son temps qui se nommait Luigi Pirandello : Pirandello se cherchait à l'intérieur, Bontempelli à l'extérieur, — et c'est pourquoi il fera du socratisme narquois, façon Anatole France de province, de la poésie parnassienne puis du futurisme, et même, ma foi, un théâtre « poétique » entre Ibsen et Maeterlinck, pour ne pas dire Molnar. A cet apprentissage futile (que Bontempelli reniera en bloc, en interdisant à partir de 1919 la vente de ses ouvrages antérieurs), (mais était-ce bien apprentissage, ou plutôt attente patiente du jour et de l'heure qui seront les siens, je veux dire du moment où la conjoncture, comme on dit, se prêterait à sa weltanschauung, comme on dit encore), — à cet apprentissage donc correspond le désapprentissage tout aussi vain, mais amusé, qui débute une vingtaine d'années plus tard, quand Son Excellence Mas-

simo Bontempelli, de l'Académie Royale Italienne, déjà surveillé de près par le fascisme et même astreint à résider à Venise, loin des centres littéraires et journalistiques, voit enfin s'amorcer la désintégration de ce qui l'entoure et contre quoi il lutte à sa manière, adhère au parti communiste clandestin, devient clandestin lui-même au moment de la républiquette néo-fasciste, pour reparaître, la libération acquise, sous l'habit de sénateur : puis, par un tête à queue acrobatique qu'il a dû apprécier en connaisseur, se voit expulsé du Sénat, comme ayant été un haut personnage du fascisme, — académicien d'une académie désormais supprimée. De là, la décennie du dénuement tenace et progressif, où l'aliénation lui permet de conquérir enfin une liberté totale, devenant ainsi lui-même le protagoniste de son monde détruit et d'une élégance aérienne...

Entre ces deux périodes d'inconsistance, entre l'écrivain-professeur et le sénateur-fantôme, se place entre 1919 et 1939, une carrière littéraire d'une incandescence admirable, qui amène Massimo Bontempelli à faire figure d'animateur d'une littérature consciente et organisée et de maître d'un mouvement littéraire à programme, — celui qui découlera de sa revue « 900 » (ou Vingtième Siècle) : mouvement qui, on peut le reconnaître, dans la période la plus triomphale du fascisme, avait su y introduire des ferments de révolte intellectuelle et poétique, autant par les valeurs qu'il révélait que par les réactions qu'il suscitait, et, en tout cas, par l'espoir apporté à une jeunesse sous la forme d'ouverture sur le monde extérieur. Local, strictement interne, ce mouvement procédait, grosso modo, du fameux esprit moderne d'Apollinaire et compagnie, se nourrissait des vicissitudes de l'orientation surréaliste, adoptait des inspirations fortement inégales allant, que sais-je, de Joyce à Ramon Gomez de la Serna ou de Picasso à George Grosz... Dans cette Italie vouée à une autarcie mentale qui n'était nullement une invention du fascisme mais le recours par le fascisme au vieux narcotique du provincialisme, disons même du solipsime italien (la seule véritable lèpre du pays), dans cette Italie bouclée comme une huître, Bontempelli et son « novécentisme » essaie d'ouvrir les fenêtres toutes grandes. Peu importe si, parfois, avec quelque puérilité d'allure ou de discussion. La preuve que l'opération risquait d'être efficace est donnée par le double fait que le fascisme, sous l'impulsion de l'illustre Malaparte, ira jusqu'à supprimer la revue et à entraver par tous les moyens son influence, — et que Bontempelli lui-même, que l'on avait cru neutraliser par son élection à l'Académie Royale, profitera de cette dignité pour continuer à répandre ses thèses novécentistes dans ses livres et articles, puis, confiné dans les célébrations officielles, pour proclamer à propos de

Leopardi ou de d'Annunzio des vérités qui, de fil en aiguille, l'amèneront aux brimades et interdits mentionnés plus haut.

Cela, c'était l'écrivain vivant, avec son action confuse, parfois fantaisiste, voire pince sans rire, et il n'en reste, comme il est normal, qu'un souvenir et quelques dates dans les manuels littéraires. L'écrivain mort, pour se survivre, a besoin d'œuvres noir sur blanc et non du souvenir d'attitudes : pour Bontempelli, je ne crois pas que le lecteur de 1960, à part les pages d'anthologie publiées pour commenter son décès, puisse trouver sa pâture dans la douzaine de livres où se résume le meilleur de son œuvre. Ce lecteur a autre chose en tête que le « réalisme magique » façon 1926 illustré par la revue 900. Mais l'on peut aisément risquer un pari sur cette œuvre, sa décantation et sa réévaluation : elle retrouvera sinon sa plénitude, du moins suffisamment de poids pour que, entre l'époque d'Annunzio et l'époque Pavese, le nom de Bontempelli figure fort honorablement auprès de ceux qui marquent l'époque intermédiaire et qui sont Svevo et Pirandello.

De cette œuvre, le lot le plus accessible restent les deux premiers recueils de contes publiés au lendemain de l'autre guerre, et qui, sous les titres satiriques de *La vie intense* et *La vie laborieuse*, lui sont inspirés par le spectacle de Milan, ville déjà fortement industrialisée et « capitale morale » du pays : ouvrages d'une fantaisie souvent échevelée, d'un humour non pas noir mais proprement sulfureux, et où se révèle l'étonnant détachement de l'écrivain, une liberté d'esprit en parfait équilibre entre poésie et dandysme. Viennent aussitôt après, dans une évolution en quelque sorte fatale, d'autres recueils de nouvelles (la distance de Bontempelli n'a jamais été le fond ou le demi-fond) qui préludent à « l'aventure novécentiste » : ces *Voyages et découvertes*, *La dame de mes songes*, *Femme dans le soleil*, où l'humour se raréfie dans un singulier lyrisme, qui pressent la science-fiction dans le mode poétique, et qu'alimente ce qu'en ce temps-là on appelait le « fantastique social », mais dans un style dont Bontempelli fournissait lui-même la clef en inventant l'expression « réalisme magique ». Cette partie de son œuvre, la plus éclatante et sans doute la plus harmonieuse, conserve une chaleur poignante, dans sa froideur même, et reste « située », comme eût dit Max Jacob, dans une espèce d'harmonie des sphères sans doute extrêmement lointaine du néo-réalisme.

La volonté de transfiguration est l'un des caractères constants de Bontempelli. Si, de ses trois dons majeurs, celui de l'écriture châtiée et, dans ses audaces même, vaguement mallarméenne, et celui d'un détachement mi-baudelairien mi-swiftien, sont innés et définissent sa personnalité profonde, celui de l'imagination est acquis

et traduit un constant besoin d'évasion. La maîtrise atteinte sur ces trois ans, un autre Bontempelli, celui de sa dernière manière, apparaîtra sous l'aspect du romancier d'une certaine image de la femme et de l'épisode social qui se noue autour d'elle : on peut déceler l'origine de son inspiration dès le roman *Eve ultime*, publié en 1923, et la pièce *Notre déesse*, qui est de 1926; il publiera plus tard, sous les titres de *L'enfant de deux mères*, *Vie et mort d'Adria*, *Gens dans le temps*, *Tour du soleil*, des récits d'une masse souvent surprenante dans leur légéreté même, et dont la véritable originalité est encore à explorer.

On me pardonnera la ferveur de ces notes superficielles : Massimo Bontempelli est celui qui, au jeune inconnu que j'étais il y a une quarantaine d'années, avait fait suffisamment confiance pour lui mettre, comme on dit, le pied à l'étrier.

Nino Frank.

MÉDITERRANÉE ANCIENNE

UN EMPIRE COLONIAL AU MOYEN AGE : LA ROMANIE VENITIENNE. — De toutes les entreprises outre mer réalisées au Moyen Age, celle qui ressemble le plus à la création d'un empire colonial est certainement la tentative que fit Venise, à l'occasion de la quatrième croisade, pour conquérir et occuper des territoires en Orient. Le destin de cette ville est extraordinaire : sur une étroite bande mi-eau, mi-sol ferme, en bordure de la plaine inférieure du Pô, au fond de l'Adriatique, se fixent des populations fuyant vers la fin du VIe siècle les invasions lombardes. C'est l'origine d'une cité qui, sans rompre avec l'autorité souveraine dont elle dépend, l'empereur byzantin, évolue peu à peu vers le statut d'un Etat non plus sujet de Byzance, mais simplement protégé par elle, et bientôt vraiment indépendant, mais qui reste son allié. Très habilement Venise, dirigée par un duc qu'elle élit elle-même, manœuvre désormais pour affirmer son indépendance, développer sa puissance et obtenir, en échange de l'aide qu'elle apporte à Byzance, tous les avantages possibles pour commercer dans tout l'empire : elle s'assure ainsi une place privilégiée dans la Méditerranée orientale. Mais l'opposition entre les ambitions vénitiennes et la politique impériale, toutes les différences entre Grecs et Latins aboutissent à une rupture violente en 1171. Aussi, à la fin du XIIe siècle, se pose pour Venise d'une façon nouvelle la question de savoir comment maintenir de manière stable dans l'empire son activité commerciale, source de sa richesse. Alors se présente une occasion d'intervenir à Constantinople même, d'où sortira la prise de

la capitale par la quatrième croisade. Ce n'est pas le lieu d'examiner quelle fut la part de Venise dans la « déviation » de la quatrième croisade, mais à la suite de M. Fr. Thiriet (1), nous voudrions en évoquer les résultats, la création d'un véritable domaine colonial vénitien, dont les derniers lambeaux, les Iles Ioniennes, devaient survivre jusqu'à la chute de Venise en 1797.

Cete ville, qui ne possédait en Italie qu'un territoire amphibie de petites dimensions, exigea en principe que lui fût attribuée la moitié des trois-quarts de l'empire de Byzance. En fait elle n'en occupa qu'une faible partie : elle manœuvra pour obtenir ou contrôler, outre une place de choix à Constantinople, une série de positions le long des côtes de la péninsule grecque, dans les Iles Ioniennes, dans l'Archipel y compris la grande île d'Eubée, enfin la Crète. L'histoire de ces possessions, assez bien connue par les archives de la République de Saint-Marc abondantes surtout à partir du XIVe siècle (M. Fr. Thiriet en a publié également des Regestes) et par des chroniques vénitiennes, révèle toutes les préoccupations, les hésitations d'un Etat aux prises avec les difficultés d'un empire colonial, mais aussi une remarquable continuité de vues.

Le premier problème est celui de l'occupation et de la défense des nouvelles possessions. Quelle que soit la puissance de Venise, elle paraît, surtout au XIIIe siècle, disproportionnée avec une œuvre de conquête ou avec les exigences de la défense de l'empire latin dont l'existence fut très vite précaire. Une question se pose même un moment au début : étant donné l'importance de Constantinople et le rôle qu'y joue la colonie vénitienne, le centre de gravité de la République ne va-t-il pas se déplacer de l'Adriatique vers le Bosphore? la colonie avec son podestat ne fera-t-elle pas sécession? Ce danger fut assez vite écarté. Venise d'autre part favorisa l'occupation de certaines régions, notamment des îles, par des nobles vénitiens qui devinrent ses vassaux. Elle occupa elle-même deux ports du Sud-Ouest du Péloponnèse, Coron et Modon, territoires minuscules mais escales essentielles, et entreprit la conquête de la Crète qui offrit une longue résistance. Ce qui rend l'histoire de cette Romanie vénitienne très compliquée, c'est que les circonstances politiques générales se transforment sans cesse : la République doit faire face à chaque instant à une situation, à des difficultés nouvelles : disparition de l'empire latin, établissement en Italie des rois angevins qui deviennent les suzerains de la principauté française de Morée, concurrence aggressive des villes italiennes comme Gênes, apparition d'enne-

(1) Freddy Thiriet, *La Romanie vénitienne. Le développement et l'exploitation du domaine colonial vénitien (XIIe-XVe siècle)*, Edit. de Boccard, Paris, 1959, un vol. in-8°, 6 cartes et 6 pl. hors texte.

mis imprévus comme les routiers catalans ou bientôt les Turcs, l'obligent à une politique qui paraît souvent hésitante, mais qui en fait est toujours conduite par une seule et même préoccupation, celle d'assurer à son commerce du Levant le maximum d'avantages et de sécurité. Au XIV[e] siècle, cet empire atteint son plein développement et sa plus grande prospérité. Son activité et sa solidité sont compromises au XV[e] siècle par les victoires turques et connaissent dans le cours du XIV[e] siècle un déclin définitif.

C'est donc au XIV[e] siècle que M. Thiriet se place pour étudier l'organisation des territoires et le système économique. En ces domaines comme dans les relations avec les puissances étrangères, Venise sait évoluer. Elle commença par se contenter d'établir un régime administratif fortement centralisé dépendant directement d'elle, un système économique lui assurant tous les privilèges. Mais, devant les dangers accrus par les progrès des Turcs, les Vénitiens ont accordé une place plus large aux Grecs rendus d'ailleurs plus dociles envers ces étrangers par la peur de la conquête ottomane. On suit notamment cette évolution dans la grande île de Crète, longtemps insoumise, mais qui devint le centre de cet empire et resta sous la bannière de Saint-Marc jusqu'en 1669.

La coexistence, qui dura plus de quatre siècles, de la population autochtone et d'éléments vénitiens dont beaucoup se sont fixés dans le pays, a-t-elle eu des résultats? A mesure que le régime vénitien évolue, se forme peu à peu un milieu, une société où Latins et Grecs se mêlent et fraternisent. Ces colonies, conclut M. Thiriet, « demeurèrent des lieux d'échanges humains où pouvaient se reconstituer des formes de penser et de sentir familières au génie hellénique et à la tradition byzantine, formes animées par le contact, vivifiant à bien des égards, des nouveautés italiennes... Et tandis que s'estompaient les dernières différences entre colons et colonisés, tandis qu'une grande partie des feudataires candiotes d'origine vénitienne glissait à l'orthodoxie et aux habitudes des Hellènes, des Crétois trouvaient le chemin de l'Occident lors d'un séjour à Venise, tel le grand Domenikos Théotocopouli. » Ainsi, commencée avec des objectifs purement intéressés, l'entreprise coloniale vénitienne aboutit en Crète, dans les Iles Ioniennes, à des résultats humains intéressants; elle assura à certaines régions grecques un sort privilégié même au-delà de la chute de Contantinople en 1453 et de la conquête turque; parmi les fruits qu'elle a produits on peut encore citer une œuvre littéraire remarquable, le poème grec intitulé *Erotokritos*, œuvre d'un Vénéto-Crétois, Vincenzo Cornaro.

Les effets de la présence vénitienne en Crète, que l'historien indique en conclusion, sont étudiés dans un fort beau livre que nous devons à un critique littéraire et poète, M. A. Embiricos. D'une noble famille grecque, l'auteur, à côté d'une brillante carrière dans l'administration de son pays, a publié en français plusieurs volumes de vers et de critique; c'est dans une langue particulièrement élégante qu'il présente la renaissante crétoise des XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Réservant pour un second volume tout ce qui concerne l'art et notamment la peinture dite crétoise, il fait connaître ici la floraison littéraire qui se manifeste alors dans la grande île (2). Il rappelle d'abord les conditions historiques que nous venons d'évoquer : les Turcs ont pris Constantinople en 1453, occupé le Péloponnèse en 1460, enlevé à Venise l'Eubée en 1470, en 1499-1500 les ports de Modon et de Coron, en 1540 les dernières colonies dans le Péloponnèse et dans l'Archipel. Mais la République garde la Crète où elle est établie depuis le début du XIII^e^ siècle et elle y a ajouté les Iles Ioniennes et Chypre. Si Chypre lui échappa avant la fin du XVI^e^ siècle, la Crète n'est prise par les Turcs qu'en 1669, alors que leur lourde domination pesait déjà depuis plus de deux cents ans sur le reste des pays grecs. Comme M. Thiriet, l'auteur insiste sur l'évolution que subit alors l'île : une société vénéto-crétoise se forme où les antagonismes, si vifs antérieurement, s'atténuent. C'est dans ce milieu que se développe une activité littéraire nouvelle, particulièrement brillante : elle a été longtemps négligée, voire oubliée, une partie en est sans doute perdue, mais des recherches patientes en ont fait revivre quelques œuvres importantes. M. Embiricos cite des humanistes, des théologiens, mais consacre la plus grande part de son livre à la renaissance proprement littéraire; il en retrace l'histoire, puis parcourt les divers genres où se sont exercés les poètes : idylle bucolique, tragédie, drame religieux, comédie, tragi-comédie pastorale, pour finir par le fameux poème de l'Erotokritos, composé dans les dernières années de la domination vénitienne. Nous n'insistons pas ici sur la valeur littéraire de ces œuvres. Il s'agit d'en dégager l'intérêt historique : un pays grec participe au grand mouvement de la Renaissance; il a reçu une certaine inspiration de l'Occident, mais l'important c'est qu'il ne perd pas son originalité : la poésie crétoise des XVI^e^ et XVII^e^ siècles a un caractère profondément hellénique; elle s'exprime dans une langue populaire et vivante. Tout en restant attachée à la tradition byzantine, elle marque une orientation nouvelle : on y saisit le moment où l'esprit grec cherche le moyen de survivre devant la menace turque et isla-

(2) *La Renaissance crétoise. XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, I. *La littérature*, par *Alexandre Embiricos*. Coll. de l'Institut d'Etudes byzantines et néo-helléniques de l'Université de Paris, fasc. XIX. Les Belles-Lettres, 1960, 300 p.

mique en se dégageant de l'Orient dont l'influence avait toujours été présente à Byzance, pour se tourner vers l'Occident, d'où devait venir pour elle aussi plus tard, après beaucoup d'épreuves, une aide décisive pour sa libération et sa régénération.

Antoine Bon.

La race humaine de la préhistoire à la civilisation gréco-romaine, par **William Howells,** trad. de l'anglais par B. de Zélicourt (Bibliothèque historique Payot, 1957, 383 p., 13 NF.). — Professeur d'anthropologie et d'études libérales à l'Université Harvard, l'auteur a réuni une information extrêmement dispersée (puisque les trouvailles ont été faites dans les lieux les plus divers du globe), il en a ordonné les éléments afin de retracer les origines humaines depuis les animaux chasseurs jusqu'aux civilisations grecque et romaine. Mais ce n'est pas seulement une histoire de l'apparition de cet être exceptionnel qu'est l'homme dans la nature; W. Howells définit l'importance, dans cette histoire du développement de la « culture », de la relation existant entre la culture et la nature de cet animal qui, seul, a su fabriquer des outils, exprimer sa pensée par la parole articulée et la fixer par l'écriture, créer des institutions réglant les rapports des individus dans des groupes de plus en plus étendus.

Le mythe des Esséniens des origines à la fin du Moyen Age, par **H. E. del Medico** (Plon, 1958, 334 p., 3 dépliants h.-t., 15 NF.); **Les Esséniens,** par **Henri Sérouya** (Coll. Liberté de l'Esprit, Calmann-Lévy, 1959, 244 p., 9,90 NF.). — Les discussions soulevées à propos des Esséniens à l'occasion des manuscrits trouvés à Qoumran (cf. Mercure de France, nº 1155, nov. 1959, p. 525) ne sont pas près de s'apaiser. On se rappelle que les manuscrits découverts depuis 1948 près de la Mer Morte ont été généralement interprétés comme les vestiges d'une bibliothèque ayant appartenu à une secte contemporaine des débuts de l'ère chrétienne. Beaucoup d'érudits ont cru y voir l'œuvre de ce groupe que des textes appellent les Esséniens. Mais cette explication, fort séduisante parce qu'elle permet de rattacher ces trouvailles à une secte connue par la tradition, sur laquelle elles apporteraient des témoignages concrets et instructifs, se heurte à des critiques assez vives malgré l'autorité de certains de ses défenseurs : deux questions restent insuffisamment éclairées : les textes retrouvés (où ne figure pas le nom des Esséniens) correspondent-ils réellement à ce que nous savons de la doctrine ou des règles de vie des Esséniens? — d'autre part qui étaient au juste les Esséniens? En réponse à la première question, M. H. Sérouya montre que l'on ne peut prouver l'identité des Esséniens et de la communauté de Qoumran, telle qu'on peut connaître celle-ci par les manuscrits déchiffrés, même s'il y a des affinités entre les deux groupes (comme avec le christianisme, affinités dont la source originelle est tout simplement dans le judaïsme). Mais M. del Medico, dont nous avons déjà indiqué la position très critique (il n'admet pas qu'une communauté quelconque ait pu vivre à Qoumran!), abordant ici l'étude des sources qui mentionnent les Esséniens depuis le premier siècle jusqu'au XVe, croit pouvoir démontrer qu'il n'y a jamais eu de secte de ce nom; avec une remarquable érudition, il explique comment les textes de Philon, de Pline l'Ancien, de Josèphe, etc. qui en parlent, sont faits d'informations inexactes et vite déformées, où l'historien ne peut rien trouver de sûr ou de solide; si le nom des Esséniens, dont l'origine reste obscure, ne s'est jamais appliqué à une secte définie, on ne peut évidemment leur attribuer les textes de Qoumran. Cette attitude hypercritique soulève sans doute de fortes oppositions : elle a le mérite d'attirer l'attention sur les difficultés de la tâche et d'inviter à la prudence.

Les livres secrets des gnostiques d'Egypte, par **Jean Doresse** (Plon, 1958, 374 p., 4 pl. h.-t. et 1 carte, 9,90 NF.). — La période des premiers siècles de l'ère chrétienne a vu dans tout l'Orient un foisonnement de croyances, un bouillonnement spirituel où toutes les religions se mêlent : des sectes in-

nombrables tentent de percer les énigmes du monde. Un des mouvements les plus mystérieux, véritable religion où convergent des thèmes mystiques iraniens, juifs, chrétiens et même des croyances empruntées aux cultes païens à mystères, est la gnose. L'auteur, après avoir rapporté ce que l'on en sait par les témoignages indirects, seuls moyens d'information connus jusqu'ici, présente une série de documents tout nouveaux, des textes émanant directement d'une secte gnostique. Il raconte d'abord comment il a réussi à les connaître : ce sont des manuscrits sur papyrus, en langue copte, découverts fortuitement par des paysans à Khénoboskion, en Haute-Egypte, en 1945. Puis il s'efforce de donner une analyse du contenu de la trouvaille. Son livre est une introduction, une sorte de rapport préliminaire sur une collection de textes qu'il se propose de publier ultérieurement; mais en attendant l'achèvement de travaux de déchiffrement et d'interprétation qui seront fort longs, J. Doresse révèle ici au public une trouvaille non moins sensationnelle pour l'histoire des croyances religieuses que les manuscrits de la Mer Morte.

La littérature grecque, par **Jean Defradas** (Coll. A. Colin, nº 340, Section de littérature, 1960, 224 p.). — Dans le petit format commode de la collection A. Colin, M.-J. Defradas présente un tableau clair et concis de la littérature grecque. La brièveté de l'exposé a obligé l'auteur à donner même sur des sujets fort discutés pour lesquels on souhaiterait peut-être des aperçus plus larges, par exemple la question homérique, les résultats de ses recherches sans qu'il ait pu indiquer toutes les discussions qui restent ouvertes. Mais les conclusions auxquelles il s'arrête sont en général judicieuses et claires. Tel quel, l'ouvrage rendra de grands services à tous ceux qui doivent ou désirent avoir sous la main le moyen d'apprendre ou de retrouver les aspects essentiels de la littérature, mais aussi de la pensée grecque, sur laquelle l'auteur conclut en ces termes : « Que Platon, Aristote et Plotin aient pu prêter leurs systèmes à la fois aux sectateurs de Moïse, du Christ et de Mahomet, n'est-ce pas la preuve la plus haute de l'universelle fécondité qui est le propre de l'esprit grec? » Une bibliographie très sommaire mais utile complète le livre.

Association Guillaume Budé

L'Association Guillaume Budé poursuit régulièrement ses activités. Particulièrement intéressants sont ses efforts pour maintenir et développer parmi les jeunes le goût pour les humanités et pour la connaissance des langues anciennes, de toutes les valeurs intellectuelles et spirituelles que représente la tradition antique. Cet été, parallèlement à la croisière traditionnelle aux sites antiques de Grèce et d'Asie mineure, deux voyages en Grèce étaient réservés aux « Jeunes de l'Association ». Nous sommes heureux d'autre part de signaler la publication en avril dernier du nº 1 du « Bulletin des Jeunes de l'Association G. Budé »; on y trouve réunis en un ensemble très vivant des articles sur l'enseignement secondaire et sur ce qu'il devrait être, sur des questions littéraires ou artistiques de Socrate à Claudel, à la peinture et à la poésie modernes, des notes sur l'activité d'une Section de Jeunes. — A. B.

VARIÉTÉS

AU FIL DE MES SOUVENIRS : LE SOIXANTENAIRE DE PROMETHEE. — Voici soixante ans que, le 26 août 1900, fut créée au Théâtre des Arènes de Béziers, grâce au généreux mécénat de M. Castelbon de Beauxhistes, Prométhée, **la tragédie lyrique de Jean Lorrain et Ferdinand Hérold dont Gabriel Fauré écrivit la partition musicale. J'eus la bonne fortune d'assister à ces fêtes, et tiens à en évoquer ici le souvenir.**

« Ce fut charmant, cette fête de trois jours dans une petite ville du Midi : fête des choses et des gens, où tout avait sa part. Un ciel radieux et léger, un vif, puissant et joyeux soleil, et la caresse de soie d'une brise presque florentine; lumière, douceur et gaîté répandues sur la belle campagne coupée de vignes, de platanes et d'oliviers qui va des Cévennes à la mer, sur la ville elle-même, abrupte, farouche, albigeoise encore d'un côté, avec sa cathédrale fortifiée, ses murs, son vieux pont, le lit pierreux et l'eau violente de l'Orb, ouverte et riante ailleurs, s'achevant en pente douce parmi les arbres, les jardins et les champs. Tout le peuple de Béziers est dehors. Les cafés regorgent, débordent jusqu'au milieu de la chaussée. On flâne, on attend l'heure du spectacle; on salue, on acclame au passage les personnages célèbres, auteurs ou acteurs de Prométhée. On est enveloppé de soleil, de poussière et de bruit : un bruit innombrable où se confondent les cris, les rires, les appels, les galops des chevaux, les claquements des fouets, le roulement des roues. Sur la route qui conduit aux arènes, la multitude humaine coule comme un flot qui va s'amasser dans la coupe immense du cirque et l'emplit peu à peu. La voilà pleine, pleine jusqu'au bord. Les toilettes des femmes et les vêtements sombres des hommes couvrent les gradins en étages; les ombrelles multicolores s'agitent; un vaste bourdonnement de voix monte de cette cuve, interrompu par de soudains silences où l'on entend le vent. Cependant les musiciens prennent leur place à l'orchestre. Saint-Saëns qui dirige l'exécution du Prélude, apparaît coiffé d'un chapeau de paille au pupitre du chef. Le bourdonnement décroît peu à peu, ce n'est plus qu'un murmure. Tout le monde s'est tu; la représentation va commencer.

Un court prélude de Saint-Saëns l'inaugure, ou toute une armée de harpes sonne de larges accords. Puis Fauré remplace Saint-Saëns. et voici Prométhée. Dans l'immense décor de verdure et de rochers qui tient tout un côté des gradins, et dont les derniers plans confondus avec les lointaines Cévennes forment « un horizon à souhait pour le plaisir des yeux » paraît le chœur enthousiaste et joyeux des humains à qui Prométhée va donner le feu. Ils chantent et c'est une heureuse surprise de trouver qu'on ne perd rien de leurs chants, que malgré l'énormité des arènes, malgré le vent qui passe, et le ciel libre au-dessus du théâtre, la musique ne se disperse et ne s'évanouit point, que de partout on la perçoit, au contraire nette et distincte, à peine affaiblie par l'éloignement et l'espace. Les paroles, non plus, ne se perdent pas; Prométhée et Pandore sont entendus dans le cirque entier; le vague murmure répandu dans l'air d'une journée d'été ajoute seulement à leur accent un frémissement plus profond et mêle à leur voix la voix de la nature. Le soleil et la brise donnent aux formes

et aux contours la même vie, la même émotion que les mille bruits des choses donnent aux sons; la splendeur changeante de la lumière et du ciel, les ombres mobiles, les vêtements qu'un souffle soulève et laisse retomber, tout cela compose un spectacle que nul artifice de théâtre ne peut imiter. Les figurants eux-mêmes ont un air de noblesse et de vérité, de Max, sous la clarté dorée qui inonde la scène, déploie un grand manteau couleur de feu, dont le vaste ondulement élargit ses atitudes et ses gestes. Cora Lapercerie — Pandore — en sa légère tunique dont les plis s'envolent et prennent la forme du vent, semble la silhouette de quelque Victoire ailée; on la dirait vêtue de ces étoffes de Cos que les Grecs, pour peindre leur transparence et leur finesse, appelaient de l'air tissé. La jolie chose que toutes ces draperies mouvantes, vivantes, jamais pareilles à elles-mêmes, diverses à tout moment... Mais la représentation s'avance. Le drame touche à sa fin. Prométhée est cloué sur la plus haute roche, et Pandore pleure à ses pieds. Le soleil descend et l'ombre monte lentement comme de l'eau, dans la coupe des arènes. Le cirque et la scène y sont maintenant plongés. La roche seule émerge encore, teinte d'or et de feu par les rayons horizontaux du couchant, et le groupe du Titan et de son amante flamboie dans la clarté tragique du soleil au déclin. Cette clarté suprême s'éteint à son tour; l'ombre a tout envahi. Et le spectacle est achevé. On sort, on revient vers la ville, au bruit d'une infinité de cigales, qui chantent éperdûment de tous côtés. Le bon saint François aimait leur joyeuse musique : « Chantez, mes sœurs les cigales », leur disait-il. Il serait content des cigales de Béziers. »

C'est en ces termes que mon ami Pierre Lalo décrivait le cadre de la représentation des arènes. Il avait fait, comme moi, le voyage de Béziers. Vous y admirerez la maîtrise de sa plume et un pouvoir évocateur, auquel je ne saurais prétendre.

Si par la simple et grave beauté qui en émane, le mythe de Prométhée convenait particulièrement à un spectacle populaire, il présentait au point de vue théâtral, le défaut de manquer d'action et de ne pas fournir aux adaptateurs une variété d'éléments suffisante pour leur permettre d'introduire dans leur drame assez de mouvement et de vie. Lorrain et Hérold se sont bien efforcés d'y remédier et de renouveler autant que possible le mythe antique. Les touchantes physionomies de Pandore et des Océanides apportent une utile diversion aux longues lamentations du Titan mais l'intervention fréquente des trois Dieux Kratos, Héphaïstos et Bia paraît moins heureuse, et la musique parvient difficilement à animer ces divinités d'opéra. Ces objections faites, je me plais à reconnaître l'excellente tenue poétique de l'ouvrage, qui plein de charme dans les passages de douceur, atteint dans certaines parties du rôle écrasant de Prométhée, à une réelle

ampleur lyrique dignement traduite par de Max dont la déclamation puissante fit merveille dans ce vaste cadre. A ses côtés, Cora Lapercerie fut une Pandore persuasive tandis que les rôles chantés trouvaient de zélés interprètes. En abordant une légende comme celle de Prométhée, Gabriel Fauré s'obligeait à mettre en évidence un aspect nouveau du talent intense et personnel qui le place au premier rang des musiciens de ce temps. L'épreuve, périlleuse pour tant d'autres, lui a été favorable. Sans rien perdre de ses qualités primitives, Fauré a su parfaitement s'identifier avec son sujet et trouver les accents vigoureux et puissants nécessaires. Bâti sur trois thèmes énergiques et sobres, le prélude, sombre et lugubre, se développe dans un sentiment dramatique des plus frappants. Un chœur de belle allure rythmique lui succède, qui se termine par un saisissant ensemble : « Prométhée est la force ». La poignante lamentation de la mère du héros, Gaia, possède une force expressive émouvante et, après la scène des dieux habilement traitée, la conclusion orchestrale, vigoureuse et serrée, conclut la première partie. Une des pages les plus réussies de la partition ouvre le second acte : le cortège des jeunes femmes portant la dépouille de Pandore. Les délicates strophes du poème sont ici servies par une musique exquise, dont la fluidité pénétrante est un continuel enchantement, et où l'on retrouve tout entière l'individualité si marquée de l'auteur. Dans l'épisode suivant je veux au moins mentionner une touchante phrase chantée par Méphaïstos, une éloquente apostrophe de la déesse Bia, et divers interludes orchestraux développant de manière subtile et harmonieuse, le thème de Pandore, qui prolongent délicieusement l'impression scénique... Le troisième acte débute par un bref prélude de caressante sonorité, annonciateur d'un chœur d'Océanides, d'une séduction langoureuse, d'une réalisation vocale particulièrement habile. Une phrase retentissante annonce à l'orchestre l'apparition solennelle des Olympiens et d'Hermès, tandis que le chœur final, réunissant dans un puissant ensemble toutes les masses vocales et orchestrale, résume noblement la partition et se clôture par la proclamation ultime du thème de Prométhée affirmée solennellement par les cuivres.

Telle était, en 1900, l'œuvre de Gabriel Fauré. Telle elle est restée au bout de soixante ans, digne du grand musicien qui dut la réaliser en quelque semaines. Les auditions qui en ont été données depuis au concert et en divers lieux, ne peuvent lui convenir aussi bien que le plein air et la pleine lumière. Qu'attend-on pour nous la rendre un jour, à Orange? Et pourquoi n'y ajouterait-on pas le morceau devenu d'actualité Orient et Occident que Saint-Saëns dirigea lui-même, tandis que tombait la nuit, « une nuit languedocienne plus belle que nos jours » comme l'écrivait Racine à La Fontaine. Alors les cigales

ne bruissaient plus. Mais les grillons à leur tour les remplaçaient. Chantez mes frères les grillons, disions-nous avec Pierre Lalo en flânant dans la campagne endormie, avant de regagner nos logis. Ainsi finirent les fêtes de Béziers...

Gustave Samazeuilh.

CONNAISSANCE D'UN POETE : EUGENIO MONTALE. — Eugenio Montale? Un nom inconnu du grand public français. Mais pas seulement du grand public, hélas! Et ce n'est pas sans une pointe d'amertume que nous constatons semblables ignorances : aujourd'hui comme hier, plus qu'hier peut-être, les poètes restent inconnus ou méconnus du plus grand nombre. A peine consent-on à les approcher, quand la mort les a figés dans la gloire. A l'éclat lumineux et combien éclairant de la pensée poétique, l'homme du XX^{e} siècle préfère, dirait-on, l'éclatement flamboyant et transitoire de la matière qui exerce sur lui tout à la fois son attrait et son emprise. Au flambeau qui le guiderait sur la voie de la liberté, il préfère l'enchaînement d'une dialectique scientifique, ou prétendue telle, qui fausse l'esprit, l'abaisse, l'abuse, l'emprisonne dans la plus pernicieuse des rhétoriques. Mais laissons là toute considération polémique.

Malgré les hommes, certains hommes, la poésie n'a pas failli en notre siècle pas plus qu'aux siècles précédents, à sa mission spirituelle et humaine. Et des noms de poètes éminents se sont inscrits au fronton de son temple. C'est d'un de ces poètes de renom, d'un poète vivant de l'Italie d'aujourd'hui, le plus grand sans doute parmi les grands (je pense à Ungaretti, à Quasimodo, à Saba) que nous avons fait sa connaissance, aux tout derniers jours du mois d'octobre. En effet, grâce à l'initiative de la Direction des Entretiens culturels Franco-italiens il nous a été donné de connaître E. Montale, d'approcher l'homme, de découvrir sa poésie (1).

Nous ne saurions dire assez notre reconnaissance à M. le professeur Ferrarino, attaché culturel auprès de l'ambassade d'Italie à Paris, qui a organisé cette rencontre; à M. Paul Renucci, professeur à la Sorbonne et directeur des études italiennes à l'Université de Paris, qui a présidé cette manifestation; à Mario Baratto, lecteur d'italien aux

Le texte littéraire de Prométhée a paru au *Mercure de France* et la partition musicale chez l'éditeur Hamelle.

(1) Les lecteurs du *Mercure de France* (N° 1156, Décembre 1959) ont pu lire, dans la traduction de M. Javion quelques poèmes de E. Montale : *Sous la pluie, Punta del Desco, L'été, Nouvelles Stances, Marée basse,* tirés du recueil *Occasions.*

Ecoles Normales Supérieures de Fontenay et de Saint-Cloud, qui nous a parlé avec autant d'émotion que de sensibilité, de la poésie de Montale; au poète impeccable, Pierre-Jean Jouve, qui a bien voulu honorer de sa présence cette manifestation d'amitié et de sympathie envers un poète étranger qu'il a si exactement compris, puisque aussi bien il a consenti à nous donner lecture d'un poème de Montale qu'il avait traduit, voici quelques années.

Il nous reste maintenant à vous présenter Eugenio Montale pour que vous puissiez, vous aussi, le connaître ou le connaître mieux. D'ailleurs de cette présentation, je vais laisser le soin à M. Paul Rénucci, qui l'a faite excellemment. Rompant avec les procédés traditionnels de la rhétorique universitaire, il nous a dévoilé, *coram* Montale, l'homme et le poète tels qu'ils sont et non tels que l'exégèse stérile et desséchante, défaut majeur des commentateurs de tout poil et de tout temps, voudrait qu'ils soient.

Pour sa biographie, qu'il vous suffise de savoir que, de cet homme effacé et affable, né à Gênes en 1896, les nécessités de la vie ont fait un bibliothécaire du Cabinet Vieusseux de Florence; que les exigences inavouables d'une politique qui ne s'est avouée que trop en Italie, l'ont privé de son emploi, et que de poète persécuté il devint journaliste — et journalisme de talent. Correspondant de plusieurs revues et journaux, il est aujourd'hui chargé de la rubrique des spectacles dans le grand quotidien milanais, *Il Corriere della Sera*. C'est dans ce même journal, dans sa troisième page littéraire, qu'on peut apprécier également le talent du chroniqueur et du critique. Le prosateur tient d'ailleurs les promesses du poète : l'un comme l'autre échappe à toute rhétorique vaine, ce qui autorise M. Rénucci à déclarer que certaines proses d'occasion, même si le nom de l'auteur n'y figurait pas, on les attribuerait sans peine, non pas les yeux fermés, mais les yeux bien ouverts au contraire, au poète d'*Ossi di seppia*, des *Occasioni*, de *La bufera* (2).

Passons sur les articles élogieux de la critique qui consacrent le génie poétique de Montale, entré de son vivant dans l'histoire littéraire, et suivons M. Paul Rénucci sur la trace de la poésie montalienne. Ici encore je me contenterai de citer son discours qui pose clairement le problème : « Existe-t-il un art poétique, un manifeste, une *poetria* de Montale? S'il existe, il est sans doute à reconnaître

(2) Montale a publié *Ossi di seppia*, Torino, Gobetti, 1925, 5e Ed. Torino, Einaudi, 1942; *La casa dei doganieri e altre poesie*, Firenze, Ed. dell'Antico fattore, 1932. *Occasioni*, Turino, Einaudi, 1939. *Finisterra*, Milano, Ed. della Meridiana, 1948. *La bufera e altre poesie*, Venezia, Neri Pozza, 1956. *Farfalla di Dinard* (recueil de proses), Venezia, Neri Pozza, 1956, *édition non vénale* réservée par le poète à ses seuls amis. La plupart des recueils poétiques ont été publiés de nouveau dans la Collezione *Lo specchio*, Milano, Mondadori ed.

dans la première pièce de *Ossi di seppia*, celle qui donne son titre à l'ensemble du recueil. » De cette pièce, nous regrettons de ne pouvoir donner dans son entier la traduction. La dernière strophe répond suffisamment à la question posée tout à l'heure par M. Rénucci :

« Ne nous demande pas la formule bonne à ouvrir un monde,
mais quelque syllabe sèche et tordue comme une branche,
Nous ne pouvons rien te dire aujourd'hui
sinon ce que nous *ne* sommes *pas*, ce que nous *ne* voulons *pas* (3).

« Un refus (je cite toujours) : c'est par là que semble commencer la poésie de Montale. Un refus clair et fort : celui de la parole thaumaturgique, de la parole-message, de la parole-révélation. » C'est ainsi, en effet, que Montale se révèle aux jeunes lecteurs de la génération dont Mario Baratto s'est fait l'interprète et dont il nous a apporté le témoignage, un témoignage d'il y a vingt ans, mais qui reste valable encore pour la jeunesse de notre époque, qui risque fort de rester vrai pour les générations de demain. « Ce refus de toute mythologie, a dit M. Baratto, était un aspect saisissant de la poésie de Montale; et il me permet de passer, au delà des considérations d'ordre formel, à une éthique toujours sous-jacente à cette poésie : à ce que j'appellerai avec une formule volontairement brutale, l'antifascisme de sa poésie... En réalité, lorsque je parle d'antifascisme, j'entends une leçon morale et poétique antérieure à toute détermination politique (c'est seulement plus tard, dans *la Bufera* que nous avons lu *la primavera hitleriana*) c'est-à-dire le refus conscient de toute rhétorique, de ce grossier et aveugle escamotage de la réalité dans lequel réside, de tout temps, l'essence foncière du fascisme. » Et M. Baratto se rencontre fortuitement et heureusement avec M. P. Rénucci, lequel traduit admirablement dans cette formule lapidaire la portée morale et humaine de la poésie montalienne : « Montale reste providentiel pour toute jeunesse, pour toute génération, pour toute patrie menacée dans sa vérité par le déploiement de la rhétorique. »

Cet engagement de Montale qui est avant tout et surtout un engagement poétique, déborde sur le plan politique et humain : il nous permet de mesurer la force et la richesse de sa parole, la conviction de son langage, j'allais dire de son message. Ni solipsiste, ni complaisamment hermétique, Montale s'est voulu ami des autres, plus que de lui-même. Il s'est senti fraternel et angoissé devant les problèmes du monde et de l'homme; de l'homme, qui, comme l'a dit M. Paul Rénucci, « est affamé d'autrui, affamé de celui qui est tout ensemble *son pareil* et *son prochain* ».

(3) Traduction du poème donnée par M. le professeur Rénucci, dont nous avons extrait cette seule strophe, faute de place.

Peut-être avons-nous abusé de ces citations, qu'il aurait fallu pourtant étendre plus encore, tellement étaient denses de pensée, de pénétration, d'émotion, de finesse, les deux communications que MM. Rénucci et Baratto nous ont donné le plaisir d'écouter.

Mais il ne saurait être question, avant de mettre un terme à cet exposé, de ne pas rappeler une fois de plus, la joie que nous a procurée la lecture par Pierre-Jean Jouve de sa traduction d'un poème de Montale, intitulé Bateaux sur la Marne, **poème extrait du recueil les** Occasioni. **Traduction admirable qui rendait immédiatement sensible la parfaite communicabilité entre deux poètes, j'allais dire la parfaite communion de deux hommes qui parlent le même langage, celui de la poésie. M. Pierre-Jean Jouve a su rendre cette lecture émouvante par plus d'un côté. Il a non seulement rendu avec une poétique fidélité les différentes articulations du poème de Montale; mais, bien plus, toute cette gamme d'harmonies, de couleurs, cette richesse en un mot, de l'œuvre du poète italien prenaient une singulière résonance comme éclairées qu'elles étaient par les nuances de l'intonation qui rendaient compte de la variété infinie du registre de la poésie de Eugenio Montale.**

La lecture que l'auteur lui-même a faite de ce même texte n'a pu que confirmer d'ailleurs, par des touches identiques et des inflexions toutes semblables la mesure poétique, l'accord parfait entre le poète et son traducteur, entre deux poètes authentiques, convient-il de préciser.

La poésie de Montale est, sans aucun doute, fort imparfaitement présentée dans ce compte rendu, qui se devait, faute de place, d'être relativement court. Et j'en demande humblement pardon au poète. Avant de mettre un terme à ce petit article, qu'il me soit permis de dire mon regret qu'on ait voulu soumettre Montale à l'épreuve de la question. Cette confrontation avec un public sympathique certes, venu lui dire son attachement et son admiration, était déjà assez peu supportable pour un homme d'une touchante modestie. Qu'on interroge ses poèmes, ils nous disent tout de leur auteur; ils suffisent à révéler au lecteur, le meilleur de la personnalité du poète. Et ne poussons pas plus loin notre indiscrétion. Que pourrait nous dire Montale de plus qu'il ne nous a dit? Peut-être — mais il est trop généreux et trop courtois pour cela — pourrait-il pour écarter certains enquêteurs peu discrets et pusillanimes, répondre, par manière de dérision, en leur rappelant le refus de son poème liminaire, Ossi di seppia :

« Nous ne pouvons rien te dire aujourd'hui,
sinon ce que nous ne sommes pas, ce que nous ne voulons pas. »

André Orsini.

GAZETTE

Légion d'honneur.

La presse du soir a annoncé le 28 octobre que Georges Duhamel venait d'être élevé à la plus haute dignité dans l'ordre national de la Légion d'honneur : celle de grand-croix.

Tous les amis des lettres françaises, de la langue française et du **Mercure** joindront aux nôtres leurs déférentes et affectueuses félicitations.

Bonnefoy, Shakespeare et la tragédie.

— Peut-être pensera-t-on que cette traduction de **Jules César** est difficile à dire. Mais la parole tragique doit être difficile. Non, pas difficile. Disons plutôt : différente. Comme la danse et la musique se distinguent de l'expression habituelle. Le chanteur d'opéra ne joue pas un rôle, il le chante. Ce qu'il fait là, je vous le dis en passant, m'attire beaucoup plus que le jeu de l'acteur dans notre théâtre psychologique, qui s'épuise à poursuivre une illusion. Le chanteur existe parce qu'il chante. L'acteur tragique, de même, devrait avant tout exister parce qu'il parle. Je veux dire : trouvant dans l'observance des règles spécifiques de son langage la possibilité d'une liberté seconde, au-delà d'un faire maîtrisé. Et pourquoi cette parole mesurée, détournée de ses facilités « naturelles »? Parce qu'elle introduit à un acte qui est différent lui aussi de nos inclinations habituelles. Par exemple, le vers classique fut le cothurne sur lequel Racine a élevé Phèdre pour qu'elle pense dans l'absolu. La parole tragique se sépare de la parole ordinaire de la même façon que la poésie.

Traducteur? Non. Adaptateur? Pas plus. J'entends dire par là que Bonnefoy ne cousine guère avec ces gens de métier qui n'ergotent que sur des détails et qui, en vous répétant alternativement « c'est intraduisible » et « j'ai trouvé le mot juste », vous font admirer à la fois leur modestie et l'excellence de leur travail. Il ne discute pas, ne défend pas son texte. Il n'a pas fait « au mieux »; il n'a pas atteint à une certaine approximation. Il n'a pas transformé une nourriture

incomestible en une nourriture comestible. Il s'est efforcé de dresser à la même hauteur où Shakespeare se tient, pénible à gravir, un équivalent. J'ajouterai tout de suite un équivalent différent. Ce qui implique que dans sa réussite ou, selon l'expression qu'il utilise dans un article que **Preuves** a publié en juin 1959 (1), dans sa « tentative autoritaire » se love une non-réussite expliquée, légitime, féconde. Sa modestie n'est pas au début de son entreprise, métamorphosée bientôt en satisfaction de soi, mais à la fin de son effort, le remettant tout entier en question. C'est à prendre ou à laisser.

Sa manière d'engager le dialogue le prouve. Bonnefoy ne se laisse pas approcher, ne se laisse pas deviner à travers des épaisseurs de circonlocutions, ni ne vous circonscrit par approches successives. J'ai à peine eu le temps, introduit dans une pièce qui m'a paru blanche, de m'asseoir, d'ouvrir mon cahier, et voilà que mes yeux vont de ses yeux à ma page et de ma page à ses yeux. Des yeux fendus en oblique vers les tempes et couleur d'olivier. Des yeux pers. Ou peut-être que je me trompe. L'adjectif pers, qui m'a sauté à l'esprit, ne m'a pas accordé le loisir de vérifier. J'ai pensé à Minerve qui a la curieuse originalité de symboliser l'intelligence, tout en se soustrayant, puisqu'elle est déesse, à la prise de l'intelligence. Or, l'intelligence de Bonnefoy... Mais n'anticipons pas.

Précisons plutôt ceci : dans ce dialogue que j'essaye de recomposer, dès les premières phrases, ce ne sont pas un texte ni un spectacle dont il s'agit, c'est le genre dont le texte et la représentation relèvent, à savoir la tragédie. « Le moindre mot d'une œuvre, a écrit Bonnefoy, contient à l'état latent toutes les structures de son langage. »

Je demande :

— Plutôt qu'au genre tragique, n'est-ce pas au style de Shakespeare, à sa façon particulière d'être tragique, que le public français est réfractaire?

— Je crois qu'on l'a trop souvent traduit comme un auteur dramatique, quand il faudrait faire entendre sa poésie. Par exemple, on a commis bien des fois l'erreur de ne pas tenir compte des alternances de prose et de vers dont ses pièces sont composées. On n'a pas voulu distinguer les différents modes d'existence qui s'y rencontrent par le fait de cette juxtaposition des langages. D'une part, les modes d'être triviaux, exprimés par les soldats ou les courtisans qui parlent en prose; d'autre part, les personnages héroïques qui, participant de la sacralité de l'action, parlent en vers. Et à l'intérieur même de ces deux catégories, le passage soudain d'un langage à l'autre. Par exemple, dans **Jules César**, à la fin de la scène du savetier, ce brusque retour au

(1) Shakespeare et le poète français. Toutes les citations qui figurent dans ce texte sont tirées de cet article.

vers, qui est un ressaisissement, une affirmation purement tragique, celle d'une volonté de noblesse dans un monde de rustrerie. Il est vrai que le théâtre français ignore cette dualité fondamentale. C'est qu'il ne cherche pas à montrer le tragique à l'état naissant, dans la diversité du réel. Il exprime l'essence du tragique plutôt, comme Shakespeare, que le mouvement de l'homme vers lui. Cette tradition ou fatalité de notre langue explique la faiblesse des traductions romantiques de Shakespeare. Les romantiques ont pressenti ce réel où Shakespeare va observer la naissance impure du tragique. Mais ils n'ont pas compris qu'il n'était posé que pour être contesté. Ils se sont émerveillés de tout, ils ont inventé le bizarre et le pittoresque. En traduisant Shakespeare, qu'ils ont pu croire leur maître, ils ne l'ont que raconté. La tragédie est devenue drame.

Le romantisme traître à Shakespeare? Cette rupture des filiations traditionnelles, cette redisposition de l'histoire littéraire m'étonnent. Je n'en dirai rien, mais je réclame des précisions :

— Qu'entendez-vous par drame et par tragédie?

— Peut-être le drame est-il au théâtre l'exploration du destin particulier, quand il ne fait que se heurter à ses contradictions et ses finitudes, sans souci de l'universel. La tragédie commence avec, dans le personnage, un essai d'incarner l'universel. D'être le témoin de la Justice, de la Raison, de la Vérité. Voyez l'époque élisabéthaine. Elle a eu à se ressaisir dans la catastrophe de l'univers médiéval, et elle n'a été grande que par son souci de fonder à nouveau une vérité partageable. En échouant, elle a réinventé la tragédie.

— Dans **Jules César?**

— Brutus se voue au projet insensé d'instituer un ordre rationnel. Identifiant l'ordre avec le pouvoir du Sénat, il tente un coup d'état proprement métaphysique que la catastrophe suit aussitôt. Par son acte même, il a déchaîné les forces irrationnelles. Dans le cadavre de César se déclare le nouveau pouvoir du néant, dont les conjurés deviennent les prêtres quand ils trempent leurs mains et leurs bras dans la matière nocturne et incontrôlable du sang. Mais ce n'est qu'un instant d'ivresse, ils n'ont pas abdiqué leur raison encore. Marc-Antoine, lui, comprend d'instinct le devenir irrationnel de la vie et il se met à son service pour tirer vengeance de ceux qui, en défiant l'être, ont obligé l'être à se révéler un néant. Il instaure ce culte du manteau blessé qui oppose à la logique civique son intuition archaïque de l'existence. **Jules César** est le conflit de la raison orgueilleuse et du réel. Brutus annonce Hamlet qui apprendra que la loi humaine ne peut prétendre à une valeur absolue. Oui, sans doute, y a-t-il un lien de nature entre tragédie et raison. La première naissant de l'échec de l'autre, mais aussi de son admirable élan. Il n'y a rien de pire, certes,

qu'une raison victorieuse, mais l'irrationnel n'est rien en soi. Il y a tragédie dans cet instant entre défi et défaite, quand le concept subit sa passion. Le pire? C'est le concept paresseux qui se satisfait de lui-même et tend à constituer son propre univers en marge d'un réel qu'il n'affronte plus — quitte à le goûter à la dérobée dans un insolite mal-compris.

— Votre conception de l'auteur tragique?

— Je le crois destiné, dans notre siècle, à proposer à nouveau ce rapport vrai de l'homme au réel que l'esprit de technologie et l'éthique de l'objet fabriqué et vendu peuvent ruiner.

— A faire de son œuvre autre chose qu'un reflet : un acte exemplaire à ramifications morales, sociales, politiques, métaphysiques. Une révolution qui ne serait pas seulement révolutionnaire par son contenu mais par le lieu de son surgissement : la scène. Nous ne sommes plus habitués à sentir le vent de la révolte nous venir de ce côté-là...

— 1789 a répondu aux revendications finies de l'homme social. Il reste à accomplir la révolution métaphysique, dont les mots d'ordre seront le silence, un arbre à ne pas détruire, que sais-je? — la réinscription de l'homme dans le réel.

— Ne se trahira-t-elle pas en route? C'est à rester exceptionnel que l'exceptionnel garde sa valeur.

— Peut-être justement la scène tragique est-elle le lieu où l'individuel se partage sans cesser d'être. Le théâtre peut préparer à une future liturgie.

Tout en l'écoutant — son débit est pressé, à la fois tumultueux et canalisé; sa voix, de douce qu'elle était d'abord, retentit d'accents sourds, comme des pulsations étouffées — je jette de loin en loin des coups d'œil sur Bonnefoy. Son visage, entre la masse des cheveux et les épaules remontées haut, a quelque chose d'écrasé qui est contredit par l'oblique relevée des yeux. Le teint est cireux, mais la chair ferme, de même que sa main, qu'il approche de ses lèvres, est pâle, mais osseuse. Une jambe sur l'autre, sous la table, le torse penché et les bras serrés au corps, il tient peu de place sur son siège. Replié dans une pose inconfortable, presque humiliée, il a cependant des gestes, de légers mouvements du buste qui donnent une éloquence singulière à ce qu'il dit. Je rêve un instant à la silhouette contrainte de Ludmilla Pitoëff dans le rôle de Marthe de **l'Echange**, d'où sortait ce cri si convaincu et solitaire « Justice, je demande justice! » qu'on ne pouvait l'écouter sans gêne. Cette même gêne qu'on éprouve à écouter chanter quelqu'un et qu'on ne peut vaincre que par l'effort d'un haussement de soi au diapason de la musique. De même, Bonnefoy exige de son interlocuteur qu'il prenne avec lui de la hauteur. Il a l'air d'un animal aux aguets, plein d'énergies latentes, et de la

dépouille de cet animal crucifiée sur une porte. Circonspect, secrètement actif et déjà hiératique. Renvoyant à plus tard, à très loin en avant, le constat de victoire ou de défaite, — ou de victoire par la défaite. Attaché à la raison et pourtant convaincu de ses limites, enivré que ces limites existent; conscient de la difficulté, de l'impossibilité même, qui n'est jamais un « à quoi bon » mais dont il va tirer leçon. Singulier usage des pouvoirs de l'homme.

J'ai le temps de penser qu'avec l'air de se heurter à un mur, de lutter contre des totalités à coup d'équivalences tout aussi totales (le tragique, c'est aussi pour Bonnefoy Piero della Francesca) il trouve le moyen de s'identifier avec les personnages de Shakespeare, avec Shakespeare, avec l'auteur tragique à l'affût au sein d'un monde hostile (il écrit, m'a-t-il dit, lui-même une tragédie). Si bien que finalement ce traducteur me commente moins un texte qu'il aurait approché, défié, qu'il ne m'offre le spectacle d'un être modifié par son travail, non pas traduisant, mais traduit, révélé à lui-même, en proie, comme il l'a écrit pour d'autres, à un « nouvel état d'esprit », converti en quelque chose de supérieur par la volonté — et la vanité — d'égaler.

Georges Piroué.

Une stèle à la mémoire de Louis Pergaud

Sous le parrainage et avec le concours de la plupart des Associations d'Anciens Combattants et de Victimes de la Guerre, de diverses sociétés régionalistes, de hautes personnalités appartenant au barreau, à l'Université et aux Lettres, l'Association des Anciens Combattants Francs-Comtois vient de lancer une souscription en vue d'ériger un monument sur les lieux où Louis Pergaud disparut, dans la nuit du 7 au 8 avril 1915, au cours d'une attaque des positions allemandes au sud de la route de Fresnes à Marchéville.

Elle fait appel à tous les admirateurs de l'auteur de « La Guerre des Boutons » et du « Roman de Miraut » qui voudraient bien apporter à son projet leur participation même modeste. Les souscriptions sont reçues par chèque bancaire à l'ordre de l'Association des Anciens Combattants Francs-Comtois, 7, Bd St-Michel, Paris 5e, ou par versement au Compte Chèque Postal de cette Association : Paris 5-111-98.

A propos de « L'Echange ».

Au mois d'août dernier, le « Mercure » a eu l'occasion de signaler (p. 754) les représentations de « L'Echange » de Paul Claudel données par le Centre dramatique de l'Est.

Un article de Jean Besse dans les « Lettres françaises » (20-26 octobre) nous apprend qu'en 1959, dans les 75 villes visitées, plus de 100.000 spectateurs ont assisté aux spectacles offerts par cette compagnie théâtrale (record d'affluence depuis 1947, année de la création).

La pièce la mieux accueillie a été « L'Echange » avec 22.607 spectateurs (devant « Le Canard sauvage », d'Ibsen).

Une exposition Tolstoï à la Nationale.

Tolstoï est mort il y a cinquante ans, le 20 novembre 1910. Pour commémorer cet anniversaire, la Bibliothèque Nationale prépare une grande exposition qui sera inaugurée en décembre et pourrait, nous dit-on, rester ouverte trois mois.

Au Mercure de France

On s'est étonné, et même plaint, de voir paraître au Mercure le « Jules César » de Shakespeare traduit par Yves Bonnefoy, sans qu'il ait été tiré de grands papiers de cette édition. C'est que la traduction d'Yves Bonnefoy avait déjà paru au Club français du livre, sur l'initiative duquel elle avait été réalisée. L'édition du Mercure n'est donc pas une édition originale (malgré quelque deux cents corrections apportées au texte publié par le Club) : et le Mercure reste extrêmement attentif à sauvegarder la signification bibliophilique de ses tirages de tête.

De Théo Léger, le « Mercure » a déjà publié : « Poèmes » (mai 1956) ; « Vacances » (juillet 1957) ; « La ville natale » (août 1958) ; « Poèmes » (mai 1959) ;

de Jean Queval : « Réflexion hermaphrodite » (juillet 1948), « L'île vierge » (mai 1949), « Les arts plastiques et le cinéma (janvier 1950), « Diskussion » (mai 1950), « André Chamson » (juillet 1950) « Jacques Prévert écrivain de cinéma » (avril 1951), « Cinéma d'Italie » (janvier 1952), « Le cinéma contre la société » (mars 1953), « Hollywood » (octobre 1953), « Les filles de la pluie » (juin 1954), Bons contes, bons amis » (mai-juin 1955), « T. V. » (décembre 1955), « Paysage » (mai 1956), « La fin des tramways » (octobre 1957), « Tout de même le cinéma » (juillet 1958), « Queneau chez Flaubert » (janvier 1960) ;

de Charles Duits : « Imhotep » (juin 1959) ;

de Janine Roubinet : « Histoire de Detchéma » (août 1960).

Au sommaire de notre dernier numéro[e]: Critique et lecture, par Gaëtan Picon; Glas pour Novembre, par Jean-Marc Montguerre; Un homme de plaisir, par Robert Levesque; Les images, par Louis Flach; Méditation sur Rachel, par Françoise des Ligneris; Le veilleur de pierre, par Rouben Melik; Isaac Israëls, par Henry Asselin; Isabelle de Bavière, par Gilbert Lély.

TABLE ALPHABÉTIQUE PAR NOMS D'AUTEURS

La Table alphabétique par noms d'auteurs indique le mois et les pages où ont paru les textes publiés dans la première partie de chaque numéro.

La lettre **M.** suivie d'un titre de rubrique désigne les textes parus dans la Mercuriale. On en trouvera le détail dans la Table de la Mercuriale (p. 744), où les rubriques sont classées par ordre alphabétique et les textes par ordre chronologique à l'intérieur de chaque rubrique.

Le mot **Gazette** désigne les textes parus dans la Gazette, et dont on trouvera le détail par ordre chronologique dans la Table chronologique de la Gazette (p. 749).

TABLE CHRONOLOGIQUE DE LA MERCVRIALE

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES RUBRIQUES

1960

ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

(Georges Contenau)

Mars : *Une histoire de l'art* [L. Hautecœur]. — **Mai :** *La religion préhistorique.* — **Octobre :** *Reprise des fouilles dans des sites anciens.*

ARTS

(Lucie Mazauric)

Janvier : *La mort de Berenson. Le pétrole vu par cent peintres.* Comptes rendus. — **Février :** *A propos des néoramas du Musée du Louvre. L'exposition Mireille.* — **Mai :** *La nouvelle installation des salles de sculpture italienne au Musée du Louvre. Les oiseaux de Buffet. Van Gogh.* Comptes rendus. — **Juillet :** *Trésors de l'art de l'Inde. Nicolas Poussin. Saint Louis.* — **Septembre :** *Les nouvelles installations du Louvre. Les réserves. Les salles françaises du XIXe siècle. Louis XIV au Musée des arts décoratifs.* Comptes rendus par L. C., C. S. — **Novembre :** *Centralisation artistique.*

BELGIQUE

(Robert Guiette)

Février : *Actualité de Thyl Ulenspiegel.* — **Août :** *Franz Hellens.*

BRÉSIL

(Roger Bastide)

Mars : *Deux écrivains du Sertao : Joao Cabral de Melo Neto et Joao Guimaraes Rosa.* Comptes rendus.

DISQUES

(Yves Florenne)

Février : *De Bach au negro spiritual.* — **Décembre :** *España.*

GRÈCE

(André Mirambel)

Février : [civilisation, histoire, langue, littérature]. — **Mai :** comptes rendus.

HISTOIRE
(Georges Mongrédien)

Février : *Les Rémusat et leurs Mémoires.* Comptes rendus. — **Mai :** *Gaston d'Orléans.* Comptes rendus. — **Juillet :** *Christophe Colomb le découvreur.* Comptes rendus. — **Octobre :** *Les Halles de Paris.* Comptes rendus.

HORS FRONTIÈRE
(Daniel Mayer)

Janvier : *Au Togo. En Guinée. Et ailleurs* [Bandoeng, Algérie]. — **Février :** *Correspondance secrète* [Staline, Roosevelt, Churchill, Truman, Attlee]. Comptes rendus. — **Mars :** *Hitler, Doenitz.* — **Avril :** *Unité du monde.* — **Mai :** *... Et entre frontières* [personnes déplacées, migrations]. — **Juin :** *Jésus, sa passion, son « communisme ».* Comptes rendus. — **Juillet :** *... Et hors série* [Silvain Reiner : « Eva Peron »]. — **Août :** *Les intrus.* — **Septembre :** *A propos de formes nouvelles de la communauté.* — **Octobre :** *A propos de « Un jour à Budapest ».* Comptes rendus. — **Novembre :** *Sur deux livres si différents et si semblables* [« Vaste est le monde » de Ciro Alégria, « L'ingénieur Bakhirev » de Galina Nicolaieva]. — **Décembre :** *Nouvelle Asie* [« L'Asie qui se fait » d'Anton Zischka, « Les révolutions du Proche-Orient » de Pierre Lyautey, « L'Islam au Proche-Orient » de J. P. Roux, « L'Evolution de l'Islam » par R. Charles].

IMAGES ANIMÉES
(Jean Queval)

Janvier : *Un éditorialiste* [Jules Romains], *Un mage* [François Chalais, Jean Cocteau]. — **Février :** *Hommage aux encyclopédistes.* — **Mars :** *Les années 50. Un Gaulois voit le ciel tomber sur sa tête.* — **Avril :** *« Le Visage », « La fièvre monte à El Pao », « Le Pickpocket ».* — **Mai :** *Petites couleurs d'époque. Jacques Doniol-Valcroze et Pierre Kast. Opération Scotland Yard.* — **Juin :** *Jacques Becker. Jean Grémillon.* — **Juillet :** *« A bout de souffle ».* — **Août :** *« Amants et fils ».* — **Septembre :** *« La douceur de vivre ».* — **Octobre :** *Journal d'été.* Comptes rendus. — **Novembre :** *Pour saluer le dernier film d'Antonioni.* — **Décembre :** Au sujet des *« Corps sauvages ».*

INSTITUT ET SOCIÉTÉS SAVANTES
(Robert Laulan)

Janvier : *Vues nouvelles sur la crise religieuse de Renan. Trois temples grecs énigmatiques, mais des oracles sans ambiguïté. La politique matrimoniale de Philippe-Auguste.* — **Février :** *Raisons et conditions de l'histoire contemporaine.* — **Mars :** *Problèmes d'enseignement dans la communauté africaine.* — **Mai :** *Questions d'alphabets. L'arc de triomphe de Carpentras. Un vent de réformes.* — **Juin :** *Autour et à propos de Chateaubriand.* — **Juillet :** *Nouveaux textes accadiens de Ras-Shamra.* — **Août :** *Commentaire profane sur l'aventure de Jonas.* — **Septembre :** *Recherches sur le cœur de saint Louis.*

ITALIE
(Nino Frank)

Janvier : *Des religieux, des amants, des hommes* [Goffredo Parise, Giovanni Arpino, Italo Calvino]. Comptes rendus. — **Mai :** *Le métier de Pavese.* Comptes rendus. — **Septembre :** *D'une Italie qui pèse ses mots.* Comptes redus. — **Décembre :** *Massimo Bontempelli.*

LETTRES ACTUALITÉ

Janvier : *François Mauriac : « Mémoires intérieurs »; « Bloc-notes »*, par Philippe Sénart. Notes et comptes rendus par Georges Piroué, Sully-Perdrier, S. G., S. P., D. G., Phi. — **Février :** *Le Grand Prix de la Critique littéraire* [André Blanchet], par André Dalmas. Notes et comptes rendus par André Alter, André Dalmas, Georges Piroué. — **Mars :** *René Béhaine : « L'Aveugle devant le miroir », « Le seul amour »*, par Philippe Sénart. Comptes rendus par Georges Piroué. — **Avril :** *Ecrire pour vivre* [Jacques Stephen Alexis], par André Dalmas. Notes et compte rendu par Georges Piroué. — **Mai :** *Michel Butor : « Degrés »*, par Philippe Sénart. Comptes rendus par Georges Piroué. — **Juin :** *Les métamorphoses de l'autobiographie* [Navel, Reverzy], par André Dalmas. — **Juillet :** *Julien Green : « Chaque homme dans sa nuit »*, par Philippe Sénart. Notes par Jean Queval, André Alter. — **Août :** *Marcel Arland et la vie véritable*, par André Dalmas. Note par Georges Piroué. — **Septembre :** *Une voix humaine* [Louis Guilloux], par Jean-Louis Bory. Notes par J. Q. et X. — **Octobre :** *André Dhôtel*, par Philippe Sénart. Note et comptes rendus par S. P., Georges Piroué, D. G., S. G. — **Novembre :** *« La bête lointaine »*, par Nicole Vedrès, par S. P. Note et comptes rendus par André Alter, D. G., S. G. — **Décembre :** *Claude Simon, la Route des Flandres*, note et comptes rendus par Georges P., S. P. et S. C.

LETTRES. DOMAINE CLASSIQUE

Janvier : *Littérature, art et sociologie de l'opinion*, par Claude Pichois. Comptes rendus par Georges P. et autres. — **Mars :** *Michelet et le temps*, par Georges Piroué. Comptes rendus. — **Juillet :** *Philippe Butler : « Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine »*, par André Stegman. — **Octobre :** *« Pour Balzac et quelques autres »* [Jean-Louis Bory], par S. de Sacy. Comptes rendus. — **Novembre :** *« Monsieur René Descartes en son temps »* [Pierre Frédérix], par S. de Sacy. Comptes rendus.

LETTRES ANGLO-SAXONNES
(Jacques Vallette)

Janvier : *Shakespeareana*. Comptes rendus. — **Février :** *Pour s'initier à l'art moderne*. Comptes rendus. — **Mars :** *Petite bibliographie d'un byronisme 1959*. Comptes rendus. — **Avril :** *Vous que j'aimais éperdument* [Yeats, par Gibbon]. Comptes rendus. — **Mai :** *Les journaux de Ruskin*. Comptes rendus. — **Juin :** *Tennyson et nous*. Comptes rendus. — **Juillet :** *Note sur « Clea »* [Lawrence Durrel]. Comptes rendus. **Août :** *Aux prises avec la littérature de l'Occident* [J. B. Priestley]. Comptes rendus. — **Septembre :** *Un témoin de l'histoire* [la caricature]. Comptes rendus. — **Octobre :** *Du côté de Conrad*. Comptes rendus. — **Novembre :** *Images en vacances*. Comptes rendus. — **Décembre :** *Pour Kipling*. Comptes rendus.

LETTRES CANADIENNES FRANÇAISES
(René Garneau)

Mai : *Un lyrisme de la dissection : Anne Hébert.*

LETTRES GERMANIQUES
(J.-F. Angelloz)

Janvier : *Guillaume de Humboldt*. Comptes rendus. — **Février :** *La France face à l'Allemagne*. Comptes rendus. — **Mars :** *De la détresse du roman allemand contemporain*. Comptes rendus. — **Avril :** *Klopstock et la renaissance du lyrisme allemand*. Comptes rendus. — **Mai :** *Hans Henny Jahnn (1894-1959)*. Comptes rendus. — **Juin :** *Deux nouveaux romanciers* [Günter Grass, Uwe Johnson]. Comptes rendus. — **Juillet :** *Weimariens et citoyens*

du monde : en hommage à Ernst Beutler. Comptes rendus. — **Septembre :** *L'allemand ironique.* Comptes rendus. — **Octobre :** *Lukacs et le réalisme critique.* Comptes rendus. — **Décembre :** *Psychologie de la jeunesse.* Comptes rendus.

LETTRES HELVÉTIQUES

(Paul Zumthor)

Mars : *Poésie et essais.* Comptes rendus. — **Juin :** *Quelques mots de la Suisse romanche.* Comptes rendus. — **Août :** [Littérature suisse, Ramuz].

LINGUISTIQUES

(R.-L. Wagner)

Août : *Hommages.* Comptes rendus.

MÉDITERRANÉE ANCIENNE

(Antoine Bon)

Décembre : *Un empire colonial au Moyen-Age* [« La Romanie Vénitienne » par Freddy Thiriet, « La Renaissance Crétoise » par A. Embiricos].

MÉMOIRE D'AUJOURD'HUI

(Nicole Vedrès)

Janvier : *La Vigne du Cardinal.* — **Février :** *Les pires sourds.* — **Mars :** *Le troisième Ajax.* — **Avril :** *Une minute quatorze.* — **Mai :** *Les cosaques du Don.* — **Juin :** *Le vœu de Bathilde.* — **Juillet :** *Un enfant d'Edouard.* — **Août :** *Partant pour la Syrie.* — **Septembre :** *Lettre au Yeti.* — **Octobre :** [A André Bruyère]. — **Novembre :** *La procession alsacienne.*

MUSIQUE

(René Dumesnil)

Janvier : *« Le château de Barbe-Bleue » de Bela Bartok. « Jephté » de Haendel. « Roméo et Juliette ».* Comptes rendus. — **Février :** *« Carmen ». Mort d'Heitor Villa-Lobos.* — **Mars :** *Heitor Villa-Lobos.* Comptes rendus. — **Avril :** *Millième représentation de « Madame Butterfly » à l'Opéra-Comique.* Comptes rendus. — **Mai :** *Le problème des théâtres lyriques : du bon et du mauvais usage de la subvention.* — **Juin :** *Retour au vérisme?* — **Juillet :** *« Lulu », d'Alban Berg.* Comptes rendus. — **Août :** *L'Opéra de Francfort au Théâtre des Nations : « Elektra », de Richard Strauss.* — **Septembre :** *I Virtuosi di Roma : Paisiello.* — **Octobre :** *André Bloch.* — **Novembre :** *Au festival de Lucerne : musique japonaise. Le centenaire de Gustav Mahler.* — **Décembre :** *A l'Opéra-Comique : « Les Adieux » de Marcel Landowski et « Vol de nuit » de Luigi Dallapiccola.* Comptes rendus.

POÉSIE

Janvier : *« Fernand Fleuret et ses amis » de J. de Saint-Jorre, « Variations suivies de Noces de Sainte-Cécile » de George-Day, « Le Chant réuni » de Rouben Mélik, « A la fraiche » de René Fallet,* par Philippe Chabaneix. Comptes rendus par J. Pourtal de Ladevèze. — **Mars :** *« Charles Vildrac » par Georges Bouquet et Pierre Menanteau; « Paul Gilson » par Germaine Decaris; « Odeur de jasmin » par Robert Houdelot; « Chanson pour ma savane » par Florette Morand; « Du cyprès à l'olivier » par Monique Difrane,* par Philippe Chabaneix. Comptes rendus par Jean Pourtal de Ladevèze. — **Avril :** *Nouvelles approches de Mallarmé,* I, par G.-E. Clancier. — **Mai :** *Nouvelles approches de Mallarmé (suite),* par G.-E. Clancier. Comptes rendus par Jean Pourtal de Ladevèze. —

Juin : *« La boule de jardin » par Maurice Beerblock, « Hadriana » par Paul Lorenz, « Les oiseaux tumultueux » par Jacques Charles, « Si l'ombre cède » par Robert Lorho*, par Philippe Chabaneix. — **Juillet** : *« Paul Fort » par Pierre Béarn, « Le tambour voilé » par Tristan Klingsor, « Au delà du sommeil » par Claude Fourcade, « Le bois sec » par Liliane Wouters*, par Philippe Chabaneix. Comptes rendus par Jean Pourtal de Ladevèze. — **Août** : *Sur la route de la poésie moderne. Ferveur et sérénité. Critique passionnée* [G.-E. Clancier, Jean Rousselot], par André Alter. — **Septembre** : *Hommage à deux poètes disparus : Jules Supervielle, Pierre Reverdy*, par G.-E. Clancier. — **Octobre** : *« Choix de poèmes » de Guy Lavaud, « Mezza Voce » de Nelly Adam, « Sous les tambours du ciel » de Maurice Fombeure, « A la lucarne du ciel » de Michèle Comte, « De quel amour blessée... » de Ginette Bonvalet*, par Philippe Chabaneix. Comptes rendus par Jean Pourtal de Ladevèze. — **Décembre** : *Poètes du Silence, de l'Image et du Verbe : Jean Tortel, Jean Follain, Jean Lescure, André Frénaud*, par G.-E. Clancier.

ROUMANIE
(Hubert Juin)

Novembre : [Tudor Arghezi].

SOCIÉTÉS SAVANTES DE PROVINCE
(Jacques Levron)

Février : *La franc-maçonnerie mancelle. Une défense de René Fédé, éditeur de Descartes. Fidélité à Louis Pergaud.* — **Mai** : *Mistral et Jean Reboul. Plantes disparues.* — **Novembre** : *Les tribulations d'un chanoine irascible. La charité dans une petite ville du Berri. Béguines de Valenciennes.*

THÉÂTRE
(Dussane)

Janvier : *« Electre » de Jean Giraudoux, « La petite Molière » de Jean Anouilh et Roland Laudenbach, « Le Songe d'une nuit d'été » de Shakespeare, « Un beau dimanche de septembre » de Ugo Betti; la mort de Gérard Philipe.* — **Mars** : *Albert Camus et le théâtre. « Rhinocéros » d'Eugène Ionesco.* —**Avril** : *« La Parisienne » d'Henry Becque. « Carlota » de Miguel Mihura.* — **Mai** : *« La Fleur des Pois » d'Edouard Bourdet, « Le Sexe et le néant » de Thierry Maulnier, « Un château en Suède » de Françoise Sagan.* — **Juin** : *« Lettre morte » de Robert Pinget, « La dernière bande » de Samuel Beckett, « L'Opéra de quat'sous » de Bertold Brecht.* — **Juillet** : *« Un sac d'embrouilles » de Geneviève Baïlac, « Le balcon » de Jean Genêt.* — **Août** : *« Turcaret » au festival de Bordeaux*, par Intérim. — **Septembre** : *« Chacun son caractère » de Ben Jonson, « Elektra » de Sophocle.* — **Octobre** : *En souvenir de Marie Sabouret.* — **Novembre** : *« L'idiote » de Marcel Achard.* **Décembre** : *« Constance » de Somerset Maugham, « La Logeuse », d'Audiberti, « Genousie » de René de Obaldia, « Cher Menteur » de J. Kilty.*

VARIÉTÉS

Janvier : *Armande Béjart, Feucherolles et les papiers de Molière*, par Jacques Levron. — *« La Beauté », fleur céleste* [Baudelaire], par D. J. Mossop. — **Mars** : *Rimbaud « damné par l'arc-en-ciel »*, par Jean Lebeau. — **Avril** : *Sur deux mots « historiques » de Daumesnil*, par Robert Laulan. — **Juin** : *Le thème de la ville* [Rimbaud, Quincey, Baudelaire], par Jean Lebeau. — **Juillet** : *Note sur la poétique de Jean Chauvel*, par Bernard Delvaille. — **Novembre** : *Vers le dénouement de l'énigme du Masque de Fer*, par Jean-Pierre Petifils. — **Décembre** : *Le soixantenaire de Prométhée*, par Gustave Samazeuilh. *Engenio Montale*, par André Orsini.

TABLE CHRONOLOGIQUE DE LA GAZETTE

Janvier : *Le Prix de la Nouvelle Vague à Yves Bonnefoy. Marie Dormoy et la publication du Journal de Léautaud,* par Georges Piroué. *Les capitaines vainqueurs. Fernand Fleuret. Correspondance : la bibliothèque de Flaubert* (suite). *Correspondance : Remy de Gourmont. Au Mercure de France.*

Février : *Une lettre de Mme Paul Valéry. A propos de Léautaud. En souvenir de Jules Renard. Octave Nadal, ou le miroir vrai des formes,* par Georges Piroué. *« Maximes pour la librairie ». A la mémoire de Louis Pergaud. Au Mercure de France.*

Mars : *Dhôtel ou le fabuleux parmi nous,* par Georges Piroué. *A la recherche d'Adrienne Monnier,* par Georges Piroué. *Le premier manuscrit. Sur Louis Pergaud, instituteur,* par Eugène Chatot. *Les capitaines vainqueurs* (suite). *Au Mercure de France.*

Avril : *Une vie pour expliquer un livre* [Georges Duhamel], par Georges Piroué. *« La leçon de Phèdre ». Un ami de Diderot : complément,* par Georges Roth. *Le cinquantenaire de la mort de Jules Renard. A propos de Léautaud. A propos de Casanova. Au Mercure de France.*

Mai : *Pierre Jean Jouve ou l'incontrôlable contrôlé,* par Georges Piroué. *Le masque mortuaire de Flaubert,* par Pierre Lambert. *Au Mercure de France.*

Juin : *Jules Supervielle. Sur la nature de Claude Aveline,* par Georges Piroué. *Un portrait de Léautaud en 1925. A propos de « Proses ». « Le Tambour voilé » de Tristan Klingsor. Le masque mortuaire de Flaubert. Au Mercure de France.*

Juillet : *Nicole Vedrès ou la chronique,* par Georges Piroué. *L'interviewer interviewé* [Georges Piroué]. *Le « Mercure » et le cinéma. Au Mercure de France.*

Août : *La mort de Pierre Reverdy,* par François Chapon. *Paul Valet, ou les contradictions normales,* par Georges Piroué. *A propos de « L'Echange ». Deuils* [Georges Lestien, Bernard d'Avout]. *Au Mercure de France.*

Septembre : *Georges-Emmanuel Clancier entre la poésie de l'instant et celle du temps,* par Georges Piroué. *Au Mercure de France.*

Octobre : *Patrick Waldberg ou le bon usage du promenoir,* par Georges Piroué. *De Gourmont à Nicole Vedrès. Gabriel Bounoure : « Adresse amicale à Fernand Leprette ». Queneau chez ses amis. Au Mercure de France.*

Novembre : *Un homme du nord transplanté en terre d'Egypte* [Fernand Leprette], par Georges Piroué. *Paul Arnold ou le romanesque au service de l'occulte,* par Georges Piroué. *En souvenir de l'Abbaye. Guillaume Apollinaire à Stavelot. Alfred Jarry et le « Perhinderion ». Au Mercure de France.*

Décembre : *Légion d'Honneur. Bonnefoy Shakespeare et la Tragédie* par Georges Piroué. *Une stèle à la mémoire de Louis Pergaud. A propos de l'Echange. Une Exposition Tolstoï à la Nationale. Au Mercure de France.*

TABLE DES SOMMAIRES

DU TOME CCCXXXIX

Tome 339 — N° 1162. — 1er JUIN 1960

Tome 339 — N° 1163. — 1er JUILLET 1960

Le Directeur-Gérant : S. DE SACY.

Imprimé en France
TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. – MESNIL (EURE). –
Dépôt légal : 4e trimestre 1960.

une GRANDE HISTOIRE DE L'ART, véritable HISTOIRE DES CIVILISATIONS, e au monde dans sa forme, sa structure et son contenu. Elle est l'œuvre d'une pe internationale de savants spécialistes et des meilleurs photographes de tous ys. Elle se propose de donner une vue d'ensemble et complète de l'Art des peu- le l'Orient (architecture, sculpture, peinture, arts appliqués), à toutes les époques ur histoire, des vestiges étonnants de l'âge de pierre aux manifestations les hautes de leurs civilisations, et jusque dans leurs créations les plus modernes.

entreprise magistrale est, par son prix, à la portée d'un très large public. 6 premiers volumes de cette collection consacrée aux civilisations non eu- ennes seront suivis d'une seconde série qui traitera des arts de l'Occident. olumes de cette première série seront publiés à raison de 4 titres par an.

CHINE

Esprit et société

par W. Speiser

Directeur du Musée d'Art d'Extrême-Orient, Cologne

INDE

5 millénaires d'art

par H. Goetz

de l'Université de Baroda (Inde)

L'AGE DE PIERRE

40 millénaires d'art pariétal

par H.G. Bandi - Abbé H. Breuil - E. Holm - A. Lommel - L. Berger-Kirchner - H. Lhote.

que volume au format 18 x 23, de 250 pages environ, illustré de **60 planches, toutes ouleurs,** collées dans le texte. Reliure pleine toile, étui illustré de documents reproduits ouleurs .... **42 NF**

Paraîtront en 1961

. Wagner : **INDONÉSIE** - Elsy Leuzinger : **AFRIQUE** - B. Ph. Groslier : **OCHINE** - H. D. Disselhoff et S. Linné : **AMÉRIQUE PRÉCOLOMBIENNE**

DITIONS ALBIN MICHEL

MERCVRE DE FRANC

26, RUE DE CONDÉ — PARIS-VIe

PATRICK WALDBER

Promenoir de Paris

Arletty, Bobino, Mistinguett, Georgius...

8,40 NF

6 ex. sur Hollande : **45 NF.** 30 ex. sur Lafuma : **24 NF.**

G.-E. CLANCIER

Évidences (poèmes)

roman des rêves
par le romancier du “ Pain Noir ”

6,90 NF

25 ex. sur Lafuma : **18 NF.**

PAUL CLAUDEL

Connaissance de l’Est

9,90 NF

nouvelle édition entièrement revue,
enrichie de textes retrouvés,
augmentée de “ Premiers vers ” et de “ Vers d’exil ”

MERCVRE DE FRANCE

26, RUE DE CONDÉ, PARIS-VI^e

PAUL ARNOLD

Le Silence de Célia

Un amour au bord du lac Majeur — **7,50 NF**

ex. sur vélin pur fil Lafuma : — **24 NF**

FERNAND LEPRETTE

Les Fauconnières

Le roman d'un domaine
dans le delta du Nil — **9,90 NF**

0 ex. sur vélin pur fil Lafuma : — **24 NF**

ERCVRE DE FRANCE

26, RUE DE CONDÉ — PARIS-VIe

nt de paraître dans notre

NOUVELLE COLLECTION RELIÉE

CONNAISSANCE DE L'EST
de Paul Claudel
Toile rouge — 18 NF

LA GUERRE DES BOUTONS
de Louis Pergaud
Toile orangée — 18 NF

écédemment parus dans la même collection :

TÊTE D'OR
de Paul Claudel
Toile rouge — 19,50 NF

LA PORTE ÉTROITE
d'André Gide
Toile bleue — 13,50 NF

LE LIVRE DE LA JUNGLE
LE SECOND LIVRE DE LA JUNGLE
de Rudyard Kipling
Toile verte — Chaque vol. 15 NF

ŒUVRES DE RIMBAUD
Toile rouge — 18 NF

LES PLAISIRS ET LES JEUX
de Georges Duhamel
Toile bleue — 15 NF

olumes reliés en pleine toile, sous rhodoïd. Fers originaux, gardes en couleur.
Format soleil (14 × 20 cm). Impression soignée sur beau papier.

Maquettes de Massin

MERCVRE DE FRANC

26, RUE DE CONDÉ, PARIS-VI[e]

PUBLICATIONS DÉCEMBRE 1959 — NOVEMBRE 19

PAUL ARNOLD	*Le Silence de Célia*, roman	7,50 N.
CLAUDE AVELINE	*Le Point du Jour*, roman, version définitive	7,50 N.
	C'est vrai mais il ne faut pas le croire, récits	7,50 N.
YVES BONNEFOY	*Jules César*, traduit de Shakespeare	7,50 N.
G. E. CLANCIER	*Évidences*, poèmes	6,90 N.
PAUL CLAUDEL	*Tête d'Or*, nouv. éd. brochée	11,40 N.
	Tête d'Or, nouv. éd. reliée	19,50 N.
	Connaissance de l'Est, nouv. éd. brochée	9,90 N.
	Connaissance de l'Est, nouv. éd. reliée	18 N.
ANDRÉ DHOTEL	*La Chronique fabuleuse*	6,90 N.
GEORGES DUHAMEL	*Nouvelles du sombre empire*, roman	6,90 N.
	Les Plaisirs et les Jeux, éd. reliée	15 N.
ANDRÉ GIDE	*La Porte étroite*, roman, nouvelle éd.	6,90 N.
	La Porte étroite, éd. reliée	13,50 N.
PIERRE JEAN JOUVE	*Le Monde désert*, roman, vers. déf.	8,40 N.
	Proses	6 N.
RUDYARD KIPLING	*Le livre de la jungle*, éd. reliée	15 N.
	Le second livre de la jungle, éd. reliée	15 N.
TRISTAN KLINGSOR	*Le Tambour voilé*, sur marais	12 N.
	» sur hollande	36 N.
PAUL LÉAUTAUD	*Journal littéraire*, tomes VIII et IX. Chacun	15 N.
FERNAND LEPRETTE	*Les Fauconnières*, chronique d'Égypte	9,90 N.
LETTRES DE LA RELIGIEUSE PORTUGAISE suivies de *...Et tout le reste n'est rien*, par Claude Aveline		8,40 N.
ADRIENNE MONNIER	*Fableaux*	4,80 N.
JEAN MOREAS	*Les Stances*, poèmes, nouvelle édition	6 N.
PERICLE PATOCCHI	*Pure Perte*, poèmes	4,50 N.
LOUIS PERGAUD	*La guerre des boutons*, nouv. éd. reliée	18 N.
GAËTAN PICON	*L'usage de la lecture*, essais	11,40 N.
HENRI DE REGNIER	*La pécheresse*, roman	7,80 N.
	La double Maitresse, roman	9 N.
RIMBAUD	*Œuvres*, éd. reliée	15 N.
MARCEL SCHWOB	*Spicilège*	7,80 N.
MARK TWAIN	*Les aventures de Tom Sawyer*	7,80 N.
PAUL VALET	*Lacunes*	4,80 N.
NICOLE VEDRÈS	*Suite parisienne* (prix Sainte-Beuve 1960)	7,50 N.
PATRICK WALDBERG	*Promenoir de Paris*	8,40 N.

MERCVRE
DE
FRANCE

TOME CCCXL

N° 1168 — 1er Décembre 1960

SOMMAIRE

MERCVRIALE

GAZETTE